

Leyendo alrededor: La arquitectura desde la sensación

Autor. Felipe Palomino González
Director. Francisco Gómez Díaz



Tesis doctoral
Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Universidad de Sevilla

Leyendo alrededor: La arquitectura desde la sensación

Caminando por Roma con Marta, mi mujer, llegamos a la plaza del Campidoglio... Me hubiera encantado haber iniciado este encuentro con la frase anterior pero no sería cierto. Ya había subido antes por esas escaleras, ya me había encontrado con la estatua de Marco Aurelio, ya me había atrapado la geometría del pavimento y ya me había quedado sin habla al sentir como el espacio de la plaza fluía hacia el interior de los espacios de los dos edificios que lo flanquean creando una unidad. Pero cada vez lo he experimentado como si fuera por primera vez. Haciéndome preguntas, buscando respuestas, percibiendo con todo mi cuerpo; dejándome atrapar por el poder de los espacios dinámicos que fluyen por él. Miguel Ángel, en 1537, había ideado una sección continua, muy intencionada, la cual confiere al conjunto una fluidez espacial de tal modo que los dos edificios y la plaza se perciben como un todo.

La primera vez que me sumergí en estos complejos espacios los percibí, pero no comprendí porque ocurría que uno no se sentía ni dentro ni fuera de ellos. Simplemente te sentías en ellos, percibías la unidad. Había algo mágico, estabas en la plaza y te sentías parte del edificio, estabas en el interior y sentías el espacio de la plaza... todo fluía. Y especialmente en La Escalera.

Mi mujer y yo ya habíamos estado allí, varias veces, juntos y separados. La experimentación de un espacio es personal y no debe hacerse en compañía. Creo que sólo así podemos volar por los espacios... Pero algo nuevo me conmovió aquel día.

Había dos personas de la mano recorriendo aquellos espacios, dos personas que sólo podían estar allí de la mano. Una persona en el inicio de su mirada y otra al final de su camino. Pero ambos con el mismo ímpetu en su mirada. Al mayor le costaba andar y el niño no podía andar solo. No sé muy bien quién guiaba a quién. Hoy recordándolo pienso que ambos eran la misma persona que antes de abandonar este espacio, en el cual vivimos, volvieron a despedirse, a recorrer por última vez ese lugar. A fundirse en él. Si pudiese pedir un deseo imposible, me gustaría, al abandonar este mundo, tomar de la mano al niño que fui y pasear por allí con él por última vez... Por primera vez.

Hoy día creo, firmemente, que ese abuelo con ese niño eran la misma persona. Los volví a ver recorriendo el Panteón.

**Leyendo alrededor:
La arquitectura desde la sensación**

Autor. Felipe Palomino González
Director. Francisco Gómez Díaz

Tesis doctoral
Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Universidad de Sevilla

Nota del autor

Sé que es muy difícil, pero mi reto en la escritura de la tesis es llevar al lector al lugar donde él mismo pueda dejarse fluir y sentir, abandonando nuestro texto, en un texto propio los conceptos sobre los que vamos a investigar. En cierto modo tengo la intención de escribir un texto evocativo, que sitúe al lector en la vivencia propia del texto. Por ese motivo pretendo escribir la tesis en primera persona del plural, pero como la tesis parte de una percepción del espacio y unas vivencias muy personales, quizás, sea lo más conveniente escribir algunas partes en primera persona. Creo que despersonalizar el texto puede llevar a un distanciamiento del lector que nos aparte del propósito del texto y haga la lectura menos atractiva.

No pretendo tener ningún protagonismo ni lo he pretendido nunca, las personas que me conocen saben que no tengo ningún sentido del ego. Cuando escribo en primera persona es porque escribo desde el corazón, desde el lugar donde se originó mi relación con el mundo, desde lo más profundo de mi ser. Desde la humildad, solo intento comprender mi papel. No pretendo trascender, pretendo ser parte del ciclo de la vida. Me siento un diminuto punto dentro de la realidad compleja que me rodea. Me siento parte del entorno.

INDICE

INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO 0	24
1. ANTECEDENTES	24
2. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS	26
3. METODOLOGÍA	28
CAPÍTULO I. SENSACIONES: Antes de saber dibujar ya era arquitecto	31
1. LA MIRADA QUE TE FORMA: El poder de los primeros años en la vida de una persona	31
2. LA MIRADA DE UN NIÑO: Los ojos que miran por primera vez no tienen edad	45
3. LOS OJOS DE UN NIÑO: Los procesos de aprendizaje de un niño	51
4. LOS PROCESOS CREATIVOS: Miramos en nuestro interior para crear	61
5. EL PROCESO DE LA COMUNICACIÓN: La comunicación mediante el espacio	73
Todo es comunicación	73
Somos seres sociales	73
El proceso de la comunicación	75
La comunicación mediante el espacio	81
El diálogo con lo que nos rodea	83
Lo exterior nos da forma, nos transforma	85
6. SINTIENDO NUESTRO ENTORNO: Los espacios nos hablan	89
6.1 Relación hombre-universo: mi hijo quiere ir a Marte	91
6.2 La trama espacial: lo que nos rodea	101
6.3 El espacio vital, espacio inolvidable: el placer de sentir	109
6.4 Espacios trascendentes	115

CAPÍTULO II. VIVENCIAS: Los espacios no son como los viviste, sino como los recuerdas y como los “construiste” (sensorialmente) con tu imaginación	123
0. PUNTO DE PARTIDA. HIPÓTESIS DE INICIO	123
1. ENCUENTRO CON EL ESCRITOR QUE NOS HACE CAMBIAR NUESTRA MIRADA SOBRE EL ESPACIO	129
2. EL ESPACIO EVOCADO	137
3. LOS ESPACIOS DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ	145
3.1 Espacios de su primera mirada del mundo: La construcción de su mundo sensorial	149
3.1.1 La casa natal (Aracataca, Colombia). Espacio Íntimo	155
3.1.2 Espacios de la niñez. Espacio de convivencia. Aracataca	161
3.1.3 El paisaje sentido	171
3.2 Espacios de sus vivencias: los espacios de su formación	175
3.2.1 La escuela. Espacio íntimo	175
3.2.2 El colegio. Espacio íntimo	175
3.2.3 Sucre. Espacio de convivencia	177
3.2.4 Barranquilla. Espacio de convivencia	179
3.3 Espacios literarios: La evocación del espacio guardado en su memoria, los nuevos espacios creados. El amor en los tiempos del cólera	185
3.3.1 Las casas de la imaginación. Espacio Íntimo	189
I La casa del fotógrafo Jeremiah de Saint-Amour	189
II La Quinta de La Manga	197
III La casa donde Fermina Daza vivió con su padre Lorenzo Daza evocada desde la mirada de Florentino Ariza	209
IV La casa donde Fermina Daza vivió con su padre Lorenzo Daza evocada desde la mirada del doctor Juvenal Urbino	213
V La casa donde Fermina Daza vivió con su padre Lorenzo Daza evocada desde la vida que creó Florentina Daza	215
VI La casa donde Florentino Ariza vivía con su madre Tránsito Ariza	221
VII El hotel del amor donde Florentino Ariza tenía una habitación y era su segunda casa	225
VIII El mesón de don Sancho donde Florentino Ariza guardó en un espejo un espacio íntimo	227
IX La torre del faro, un espacio para el amor usado por Florentino Ariza	229
X La casa de su amante Ausencia Santander, un espacio para el amor	229
XI La casa de su amante Olimpia Zuleta, un espacio para el amor usado por Florentino Ariza	231
XII La casa de su amante Prudencia Pitre	233
XIII La casa de la amante del doctor Juvenal Urbino	235
3.3.2 Espacio de convivencia	237
I El Doctor Juvenal Urbino se dirige al antiguo barrio de los esclavos	237

II Florentino Ariza recorre una calle solitaria en la noche	241
III El doctor Juvenal Urbino recorre las calles en coche de caballos	241
3.3.3 El paisaje imaginado	243
I El paisaje que Fermina Daza y los arrieros de su padre recorrieron en el viaje del olvido del amor	243
II El paisaje del río Magdalena que Florentino Ariza Recorre en el barco por primera vez	247
III El paisaje del río Magdalena que Fermina Daza y Florentino Ariza habitaron por siempre jamás en el barco	249
3.4 Biografía de Gabriel García Márquez	255
CAPÍTULO III. CARTOGRAFÍA SENSORIAL: La vuelta a la cabaña	263
1. CARTOGRAFÍA SENSORIAL: La realidad que creamos sobre el lugar que miramos	263
2. LA VUELTA A LA CABAÑA: El inicio de todas las cosas las encontramos en nuestros espacios sentidos. El proceso como un círculo	283
EPÍLOGO: El proceso es como un círculo	305
1. LA MAR. SENTIR LA LUZ: James Turrell. Espacio sentido	307
2. LA MAR. COMO ESPACIO LITERARIO. Espacio leído - espacio sentido	311
3. LA MAR. Bucear bajo el mar, la comunicación con nuestros ancestros mediante el espacio. El Antiquarium. Espacio imaginado	317
CONCLUSIONES	328
FUENTES DOCUMENTALES	330
1. FUENTES PRIMARIAS	330
1.1 Fuentes orales	330
1.2 Fuentes documentales	331
1.3 Fuentes de elaboración propia	332
2. FUENTES SECUNDARIAS: bibliografía y hemerografía	333
APÉNDICE DOCUMENTAL	336
AGRADECIMIENTOS	345

INTRODUCCIÓN

Lo que somos se formó en nuestra más tierna infancia, cuando descubríamos el mundo por nosotros mismos y no teníamos prejuicios. A lo largo de nuestra vida solo tenemos que mirar en nuestro interior y comprenderlo.

Érase una vez un jardín mágico. Alguien lo había pensado junto a una casa con patios, construida con muros de tapial, en un lugar del sur de España donde, en algunas épocas del año, la luz duele.

El jardín, de geometría sencilla, contenía la esencia de los jardines árabes. Sus elementos formaban una composición armónica de colores, sonidos, aromas y texturas. Un pozo, una acequia, albero, mirto, romero, jazmines, damas de noche, naranjos, granados, almendros, higueras, albaricoques, nísperos, perales, falsas pimientas, acacias, melisas, arboles del amor y cipreses.

A un lado de uno de los caminos del jardín, los cipreses habían sido dispuestos formando dos círculos de unos siete metros de diámetro. Crecí en ese jardín y lo conocía a la perfección. Me ofrecía algo diferente en cada época del año.

Los círculos de cipreses eran, para mí, un lugar mágico. Al entrar en ellos tenía una sensación inexplicable. El tiempo se detenía y algo salía de mi interior abandonando mi cuerpo para formar parte de lo que me rodeaba.

Ese espacio mágico me atrapó desde el principio. Allí pasé las horas, los



días, los meses, jugando con esa sensación inexplicable, la cual me impulsó a experimentar ese espacio en todas las alturas posibles. Me subía a los cipreses y ellos, en su espesura, me permitían pasar de unos a otros sin tocar el suelo; trepaba tan alto como podía y desde allí observaba ese sobrecogedor espacio cilíndrico formado por árboles.

Un mes de junio, al cumplir siete años, planeé construir una plataforma en uno de los cipreses. El estar subido a ellos y sentir su movimiento me enseñó que dicha plataforma no podía ser rígida. En un ciprés que había ramificado en tres, tras haber sufrido una poda de la rama principal a una altura de cinco metros hacía unos cincuenta años, apoyé sendas varas de eucalipto definiendo un plano horizontal, sobre el cual coloqué y afirmé con cuerdas unas maderas para formar la plataforma. Sobre esa plataforma pasé mi infancia, saliendo y entrando en esos dos espacios cilíndricos, buscando una explicación a esa sensación y experimentando con ella.

Intenté, a lo largo de los años, construir una teoría y racionalizar la sensación. Aprendí a comunicarme con los espacios, a hablar su lenguaje, simplemente sintiendo lo que transmitían; y a encontrar los espacios llamados por mí «espacios trascendentes», aquellos en los cuales el tiempo se percibe de otra manera y hay algo que nos hace salir de nosotros para pertenecer a ellos.

En estos espacios la percepción de las sensaciones que nos transmiten se produce de manera directa, ya que al entrar en ellos no pensamos, solo sentimos. Tienen esa cualidad, nos hacen salir de nuestro cuerpo y juegan con nosotros. Para ello solo tenemos que sentir y dejarnos llevar.

Se produce, pues, entre los espacios trascendentes y nosotros, un proceso de comunicación a través de nuestros sentidos. Dichos espacios pueden ser obra de la naturaleza, del hombre o de la interacción entre ambos.

Desde niño me pregunté: ¿Qué tendrán estos lugares para hacerme sentir así? ¿Qué tienen esos espacios que nos hacen sentir diferentes? ¿Quién los ha creado? ¿Qué aprendizaje se deriva de estos espacios trascendentes? ¿Por qué me comunico constantemente, consciente o inconscientemente, con mi entorno? Estas preguntas han rondado siempre mi mente.

Recuerdo un viaje a Roma con mis padres cuando, caminando por sus antiguas ruinas, llegamos a lo que, según luego estudié, fueron las termas. Allí, en aquel inmenso espacio casi desdibujado, mis pensamientos pararon y el tiempo se ralentizó. De repente me sentí pequeño, pero a la vez inmenso, era como estar en un sueño, como cuando sueñas que estás soñando, y me fundí con el entorno. Disfrutaba una vez más de esa sensual sensación...

Yo era un niño muy curioso. Siempre me interesó la comunicación no verbal, yo expresaba mediante dibujos todo lo que quería contar. Me formé, en mi niñez, en un entorno rural rodeado de animales, plantas y cosas a las cuales siempre doté de alma propia. Y los traté y respeté como a mis iguales.

Es posible que mi personalidad curiosa, introvertida y reflexiva me haya



llevado a relacionarme con todo lo que me rodea a través de los sentidos, estableciéndose un proceso de comunicación continuo entre mi yo y lo exterior.

La comunicación es el entendimiento del otro; cuanto más avanzada es una civilización más sofisticada es su comunicación. Todo lo que el ser humano es lo debe a la comunicación, la cual ha ido evolucionando con el hombre a lo largo del tiempo.

«Hemos llevado nuestra habilidad para entender los sentimientos de los demás a un estado superior de perfección y, en presencia de otra persona, estamos siempre, casi involuntariamente, practicando esa habilidad».¹

«La mirada interior debe haber evolucionado con un único fin: El hacer a la gente capaz de leer el comportamiento de los demás según su propio comportamiento, pero además, gracias a ella, poseemos la capacidad de tomar nuestras mentes como medida de todas las cosas».²

Siempre he buscado esa comunicación percibiendo con los sentidos en mi relación con las personas, con las cosas, con los espacios. Esto me ha formado como persona y lo sigue haciendo cada día. Soy lo que soy por mi relación con el exterior.

«Mi último recuerdo de la casa de Cataca por aquellos días atroces fue el de la hoguera del patio donde quemaron las ropas de mi abuelo... Hoy lo veo claro: algo mío había muerto con él. Pero también creo, sin duda alguna, que en ese momento era ya un escritor de escuela primaria al que sólo le faltaba aprender a escribir».³

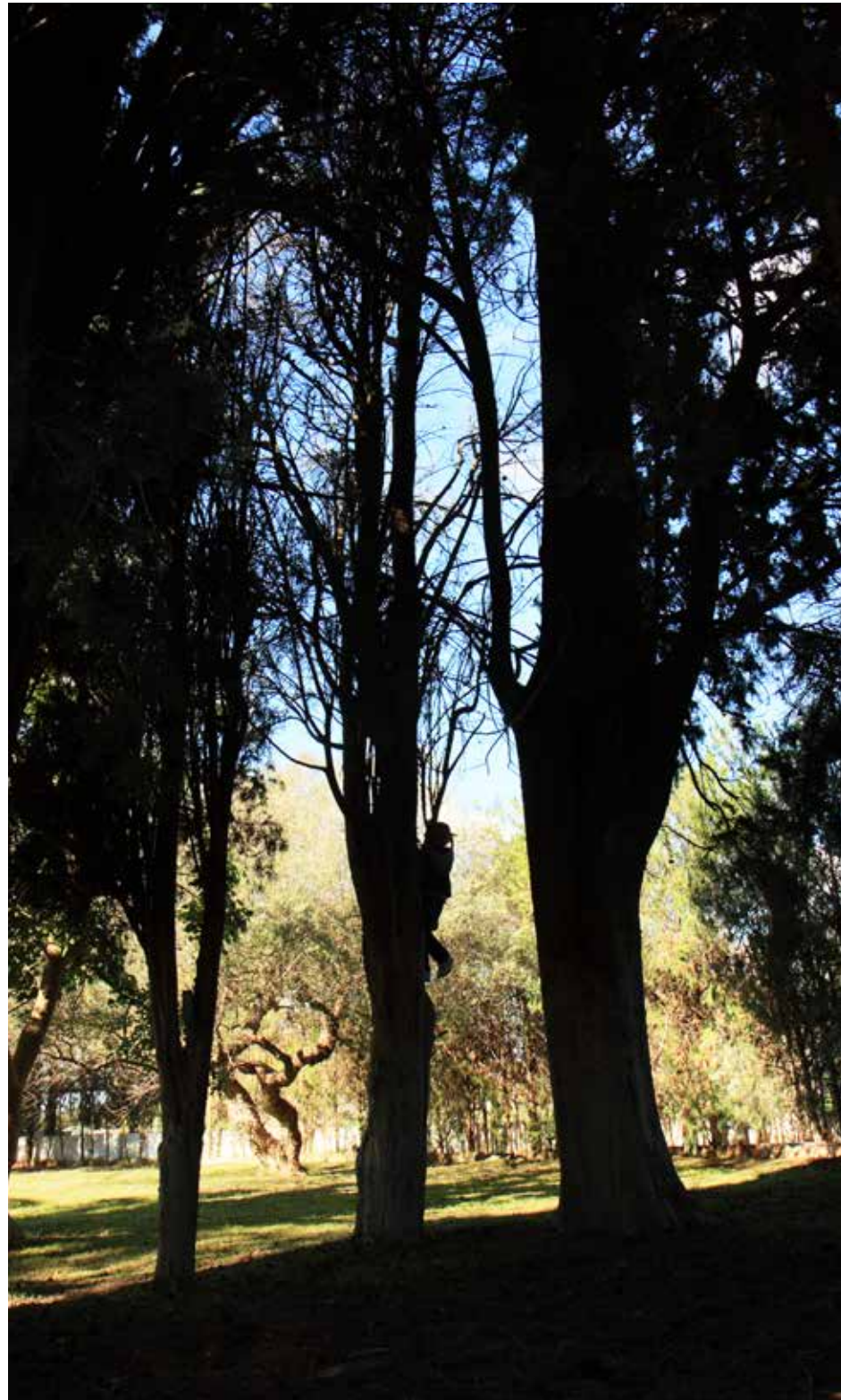
Conocí a Gabriel García Márquez al mismo tiempo que a mi timidez, como él decía: «La timidez es un fantasma invencible». En aquellos días de adolescente, en los cuales vivió en nuestra casa, pase muchas horas junto a él, escuchando atentamente las conversaciones que tenía con mis padres. Lo que más le gustó de la casa fue el patio, nos halagó diciendo que quería hacerse una casa con un patio igual. Con el tiempo comprendí que lo que le interesaba, más allá del espacio del patio, era la vida que generábamos en torno a ese lugar y lo que le recordaba a la casa de sus abuelos.

La vida de la casa giraba en torno al espacio configurado en el patio, todo ocurría allí: desayunos, cenas, tertulias, sala de juegos... Una noche mi padre invitó a cenar a la familia Peña de Lebrija y terminaron cantando flamenco. De repente, Gabriel García Márquez agarró una servilleta y empezó a anotar de manera frenética las letras de las canciones. La vida que observaba, y lo que las

¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Daybreak*, 1881, en A Nietzsche Reader, trad. por R.J. Hollingdale, Penguin, Harmondsworth, 1977. En: HUMPHREY, Nicholas. *La mirada interior*. Editorial Alianza editorial, Madrid, 1993.

² HUMPHREY, Nicholas. *La mirada interior*. Ed. Alianza editorial. Madrid, 1993, p.89.

³ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Vivir para contarla*. Ed. RH Mondadori. Barcelona, 2002, p.110.



letras le evocaban, le fascinaron, y no quería olvidar los detalles.

Me di cuenta, no sabría decir si en ese momento o a lo largo de mi vida, de que mi mirada del patio y la suya eran diferentes. Veíamos dos patios desde dos mundos distintos: para él el patio era un espacio lleno de vida, personas que habitaban, sentían y vivían. Y mediante sus vidas, Gabriel García Márquez leía el espacio que habitaban. Él, en el patio, veía la huella del hombre habitando. Para él, el patio lo formaba el habitante. Para mí el patio era un espacio físico lleno de sensaciones propias, en el cual la casa se prolongaba, permitiendo a la vegetación, la noche y la luz del día formar parte de ella. En mi patio no había personas, había aromas, sabores, sonidos, y ahora también recuerdos de ese espacio.

A mí me interesaba el espacio puro y sus sensaciones. A él la actividad humana desarrollada en ese espacio. Pero ambos llegábamos al mismo punto. Y él definía los espacios narrando las sensaciones percibidas por sus habitantes:

«Mi recuerdo más inquietante de aquellos tiempos es el de la Tía Petra, hermana mayor del abuelo, que se fue de Riohacha a vivir con ellos cuando se quedó ciega. Vivía en el cuarto contiguo a la oficina, donde más tarde estuvo la platería, y desarrolló una destreza mágica para manejarse en sus tinieblas sin ayuda de nadie. Aún la recuerdo como si hubiera sido ayer, caminando sin bastón como con sus dos ojos, lenta pero sin dudas, y guiándose solo por los distintos olores. Reconocía su cuarto por el vapor del ácido muriático en la platería contigua, el corredor por el perfume de los jazmines del jardín, el dormitorio de los abuelos por el olor del alcohol de madera que ambos usaban para frotarse el cuerpo antes de dormir, el cuarto de la Tía Mama por el olor del aceite en las lámparas del altar y , al final del corredor, el olor succulento de la cocina. Era esbelta y sigilosa, con la piel de azucenas marchitas, una cabellera radiante color de nácar que llevaba suelta hasta la cintura, y de la cual se ocupaba ella misma. Sus pupilas verdes y diáfanas cambiaban de luz con sus estados de ánimo. De todos modos eran paseos casuales, pues andaba todo el día en el cuarto con la puerta entornada y casi siempre sola. A veces cantaba en susurros para sí misma, y su voz podía confundirse con la de Mina, pero sus canciones eran distintas y más tristes. A alguien le oí decir que eran romanzas de Río hacha, pero solo de adulto supe que en realidad las inventaba ella misma a medida que las cantaba. Dos o tres veces no pude resistir la tentación de entrar en su cuarto sin que nadie se diera cuenta, pero no la encontré. Años después, durante una de mis vacaciones de bachiller, le conté aquellos recuerdos a mi madre, y ella se apresuró a persuadirme de mi error. Su razón era absoluta, y pude comprobarla sin cenizas de duda: la Tía Petra había muerto cuando yo tenía dos años».⁴

Un día nos visitó María Antonia Sánchez Escalona, una pintora íntima amiga de mi madre, para hacernos un regalo: ¡quería pintarnos a todos en un cuadro! La conocíamos desde hacía tiempo, pero ella tenía interés en pasar un tiempo viviendo con nosotros, en la casa de mis padres, para adentrarse en nuestra personalidad. Por aquel entonces yo había vuelto de trabajar en

⁴ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Vivir para contarla*. Ed. RH Mondadori. Barcelona, 2002, p.84.



los Estados Unidos y andaba con los cursos de doctorado. Convivimos en la casa durante un tiempo. María Antonia es una persona muy tímida, de una sensibilidad extrema, que rehúye cualquier conversación. Una mañana la encontré caminando por el antiguo jardín de la casa y me acerqué a saludarla; lo que me comentó me dejó perplejo: «Encuentro el jardín lleno de sensaciones y al entrar en el círculo de cipreses siento como cosquillas en la barriga subiendo hacia el pecho». Fue la primera vez en mi vida que le conté a alguien lo que yo había sentido allí desde niño y mi teoría sobre los «espacios trascendentes». Yo acababa de terminar de construir una plataforma en una encina, en un espacio trascendente (lugar mágico) que encontré en la sierra norte de Sevilla. Lo estaba realizando porque tenía la necesidad de hacerlo, pero, al mismo tiempo, era uno de los trabajos que presenté a uno de los numerosos cursos de doctorado a los que tuve que asistir. Mi intuición iba por delante de mi cabeza. Al tiempo que buscaba los espacios trascendentes y construía mi plataforma en la encina principal, que lideraba el grupo de once encinas situadas en aquella colina, fui construyendo la teoría. Y sin duda fue el germen de esta tesis.

La llevé a la plataforma de la encina, ansioso por comprobar si ella también sentía allí lo mismo que yo. ¡Aún me emociono al recordarlo!

Siempre digo a mis alumnos que, cuando se realiza un acto creativo, ponemos allí todo lo que llevamos dentro. Y resulta muy difícil compartirlo porque es un acto muy íntimo, ya que mostramos lo que somos.

Precisamente ese sentimiento de desnudar mi alma es, quizás, lo que haya retrasado tanto la entrega de esta tesis. Pero sin duda, el encontrar una persona que sintiera lo mismo que yo, me dio fuerzas para salir de mí y compartir verbalmente mi mundo con los demás.

Siempre he creído que si tengo algo que transmitir es mediante mis espacios, mis pinturas o mis esculturas, y nunca verbalmente. La teoría que genero mientras trabajo, los conceptos que surgen, los trato de transmitir mediante mis obras.

De hecho de niño no paraba de hablar y el tiempo me ha ido enseñando a hablar lo menos posible. Este gran defecto, según mi mujer y mi madre, de tener la boca cerrada me trae muchos problemas familiares, en mi casa, con mis padres y con mi familia política. ¡Y seguro que llevan razón, porque son mi mujer y mi madre!

Recuerdo que estaba ansioso por visitar en 2005 la recién inaugurada exposición «La materia del tiempo», de Richard Serra, en el Guggenheim de Bilbao. Me interesa la percepción pura del espacio, abstracto, desnudo, sin referencias, el cual intento ensayar en mi arquitectura, pero al cual es más fácil llegar mediante la escultura. He seguido a Richard Serra y a otros muchos artistas que han trabajado con el espacio y la interacción del visitante. Serra se diferenció de otros artistas coetáneos que trabajaban en land art ya que a él lo que le interesaba más allá del paisaje era el espacio mismo.



«Cuando Smithson y Heizer empezaron a hacer obras en la naturaleza me pidieron que me uniera a ellos...Pero en su mayoría las obras realizadas en la naturaleza expresaban la idea gráfica del paisaje y a mí me interesaba más una penetración en el terreno que abriera el espacio y te incluyera en él corporalmente y no solo estableciendo una relación visual».⁵

En la exposición «La materia del tiempo» está el resultado final de una búsqueda que ha realizado Richard Serra durante toda su vida; en ella refleja su relación con el espacio, la sensación que le produce y la percepción del tiempo mientras lo recorre. En la exposición, hay espacios que te comprimen, espacios que te elevan y el tiempo se lee diferente en cada uno de ellos. Sin duda es un ejemplo, de una serie, de lo que yo denomino «espacios trascendentes».

«Titulé esta exposición La materia del tiempo porque se basa en la idea de temporalidades múltiples o superpuestas. A medida que el observador experimente cada pieza en el conjunto de la instalación se dará cuenta de las distintas duraciones del tiempo. La duración de la experiencia de la espiral de mayor tamaño, por ejemplo, es de una naturaleza distinta a la experiencia de Blind Spot Reversed (Punto ciego invertido). La experiencia es, por un lado, íntima, privada, psicológica, estética y por otro, externa, social y pública».⁶

«Uno tiene que dedicarse al viaje. Lo que se descubra en ese viaje dependerá de la voluntad de cada persona de invertir su tiempo, de dejar que sus recuerdos se fundan con la percepción, y de suspender el juicio y abordar su propia experiencia a medida que esta se manifieste».⁷

Siempre digo a mis alumnos que no es lo mismo que te cuenten algo a que tú lo experimentes: los espacios hay que experimentarlos en primera persona. Ese es el gran problema que tienen el internet, el mundo virtual y la cultura de la imagen; en la comprensión y la enseñanza de los espacios arquitectónicos.

«El sesgo ocular nunca sido tan manifiesto en el arte de la arquitectura como en los últimos 30 años, en los que ha predominado un tipo de arquitectura que apunta hacia una imagen visual y llamativa y memorable. En lugar de una experiencia plástica y espacial con una base existencial, la arquitectura ha adoptado la estrategia psicológica de la publicidad y la persuasión instantánea; los edificios se han convertido en productos-imagen separados de la profundidad y de la sinceridad existencial».⁸

5 FOSTER, Hal. *Conversación de Richard Serra con Hal Foster. La Materia del Tiempo*. Ed. Guggenheim. Bilbao, 2005, p.32.

6 SERRA, Richard. *Notas sobre la materia del tiempo*. Ed. Guggenheim. Bilbao, 2005, p.141.

7 SERRA, Richard. *Notas sobre la materia del tiempo*. Ed. Guggenheim. Bilbao, 2005, p.141.

8 PALLASMA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2014, p.34.



La idea de que el espacio forma y transforma al hombre me ha influido toda la vida. Me he deleitado buscando espacios con capacidad de transmitir sensaciones, espacios trascendentes; en la naturaleza, en arquitecturas visitadas, en arquitecturas soñadas, en arquitecturas leídas, en las pinturas y esculturas experimentadas. Y, de la manera más humilde, he intentado crear espacios, y a través de ellos comunicar mis conceptos. Espero algún día ser capaz de crear algún espacio trascendente.

No pretendo que mis espacios sean eternos, al contrario de mi herencia occidental, intento formar parte de un todo que se transforma, cambia, vive y muere.

La tesis pretende ser eso, un compendio de arquitecturas sentidas, literaturas visitadas, lugares soñados, experiencias vividas, arte y espacios ensayados.



CAPÍTULO 0

Sensaciones. Antes de dibujar ya era arquitecto**1. ANTECEDENTES**

Los antecedentes de la tesis consisten en la cristalización de un proceso que se remonta a mi niñez, a los años donde las cosas se miran por primera vez, a nuestra primera percepción del mundo que nos rodea. A cómo el diálogo con el espacio, que entendemos como una prolongación de nuestros cuerpos, nos ha formado y transformado. Al proceso de comunicación que establecemos, consciente e inconscientemente, con todo lo que nos rodea. A cómo miramos e inventamos la realidad con nuestra mirada.

La sensación que me producía entrar en el círculo de ciprés del jardín donde me crié determinó mi relación con el espacio. La sensación de disolverme en ese espacio y formar parte de él me llevó a construir una cabaña (1974) en uno de los cipreses donde pasé mi niñez.

La vuelta a la cabaña ocurrió durante uno de los cursos de doctorado en 1997 que cursé para obtener los créditos de esta tesis. Desde mi niñez había buscado espacios donde experimentar de nuevo esa sensación de salir de mi cuerpo para pertenecer al espacio que se está recorriendo, espacios «trascendentes». Había recorrido espacios arquitectónicos que me habían atrapado en su magia: el panteón de Agripa, Las termas en Roma, algunas iglesias y catedrales... Pero estaba trabajando paisajísticamente sobre un lugar donde encontré espacios con dicha cualidad, en mitad del campo, donde la naturaleza y el hombre habían determinado el lugar, sin existir un plan establecido por el hombre. En el jardín

de mi niñez alguien había plantado ese círculo de ciprés cien años atrás con una clara intención, sin embargo, en ese conjunto de encinas en la colina había un orden inmanente que me llevaba a esa percepción de lo sublime. Decidí construir una cabaña en la encina principal de esa composición natural de encinas de la colina, en ese espacio «trascendente».

He tenido el honor de poder estar junto al escritor, premio nobel, Gabriel García Márquez y su esposa en numerosas ocasiones debido a su amistad con mi familia. En 1984 pasamos con ellos unos días en Cartagena de Indias. La última vez que los vi fue en su casa de México en 2004. A García Márquez le fascinaba el patio de casa de mis padres por la vida que se generaba entorno a él; y por lo que le recordaba a la casa de sus abuelos, su casa natal, aunque él nunca lo explicitó. Sin duda, el escritor y yo, veíamos dos patios distintos: él percibía el espacio vivido y yo el espacio geométrico. Sin duda mi relación con el escritor me ha influido en mi percepción del espacio.

Nuestra reflexión, sobre cómo el espacio que nos rodea nos forma y cómo nos comunicamos con los espacios que habitamos, se inició en unos textos que sirvieron de memoria conceptual de varios colegios que construimos. En esos centros docentes nosotros entendíamos que los alumnos aprenderían también del espacio donde iban a habitar en esa edad crucial para la formación de nuestro yo interior:

- Centro de enseñanza primaria en Prado del Rey, Cádiz, 1996: Desarrollamos el texto «Un niño es un mundo, es infinito. Un mundo de sueños». El edificio fue incluido en la exposición “On Arquitectura para la Educación”. Seleccionado por la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía para una Muestra de Arquitectura de Edificios Docentes en Andalucía que se celebró entre Enero - Marzo de 2000 en las ocho ciudades de la provincia. Se ha incluido en la exposición el Centro de Enseñanza Primaria de 12uds en Prado del Rey. Cádiz. Arquitecto: Felipe Palomino González. Construido Julio 1997. Publicación de la muestra “On Arquitectura para la Educación”. 2.000 I.S.B.N.: 84-8051-798-0, depósito legal: SE-3457-2002
- Centro de enseñanza secundaria de 8 unidades en Cañada Rosal, Sevilla, 1998: Desarrollamos el texto «Lo exterior nos da forma, nos transforma. El proceso de la comunicación»

Nuestra reflexión sobre la comunicación a través del espacio y que el espacio es el vehículo de comunicación del arquitecto se plasmó en un texto que desarrollaba la memoria conceptual del Antiquarium, construido en Sevilla 2010. Publicado por:

- Agencia documental de Arquitectura. www.scalae.net
- Diario siglo XXI. www.diariosigloxxi.com
- Publicación Monográfica Centro de Estudios Andaluces. Marzo 2012

- Revista digital EC. Europaconcorsi. www.europaconcorsi.com [16-04-2012]
- RevistadigitalPlataformadeArquitectura. www.plataformadearquitectura.cl [17-05-2012]
- Revista digital Archello. The business networkin plataform for the built enviroment. www.archello.com [25-05-2012]

2. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

HIPÓTESIS

1- Partimos de la hipótesis de que lo exterior nos da forma y nos transforma, nos interesa investigar sobre cómo crecemos interiormente y nos formamos a lo largo de nuestras vidas debido a nuestro diálogo con lo que nos rodea. La percepción de nuestro entorno nos lleva a establecer un continuo diálogo, consciente o inconsciente, con lo que está fuera de nuestro cuerpo. La comunicación que tenemos desde nuestro nacimiento con todo lo que nos rodea nos forma y nos transforma.

2- Partimos de la hipótesis de que interpretamos el mundo exterior con todos nuestros sentidos y ese proceso de comunicación, que cada cual establece, es único y personal. Nos interesa investigar sobre cómo miramos a nuestro alrededor e interpretamos la realidad en la que vivimos. De una misma realidad cada persona genera un diálogo, por lo tanto interpreta cosas diferentes.

3- Partimos de la hipótesis de que creamos con lo que somos, con nuestro ser.

Se trata también de una investigación sobre cómo se generan las ideas. Partiendo de la tesis de que los procesos creativos se inician mirando nuestro interior. En un nuevo proceso de diálogo con nuestro interior, con lo que tenemos guardado, generamos nuevas ideas.

4- Partimos de la hipótesis de que al dialogar con el espacio y los lugares nos posicionarnos en el sistema que habitamos.

Se trata de una investigación sobre nuestra relación con el mundo que nos rodea, nuestro posicionamiento en el sistema.

5- Partimos de la hipótesis de que para García Márquez el espacio y los lugares que habitamos no eran más que una prolongación de nuestros cuerpos.

Nos interesa investigar sobre las vivencias que el espacio nos proporciona, concretamente se trata de una investigación sobre cómo García Márquez ha leído el espacio exterior, sus vivencias en el espacio. Él solo veía vida, fuera y dentro de nuestros cuerpos. El espacio contiene los cuerpos y nuestras vidas.

6- Partimos de la hipótesis de que García Márquez se comunica directamente con nuestro inconsciente, y juega con ello, para introducirnos en sus historias y hacernos vivir la propia nuestra. Usando el poder de la evocación. Evoca los espacios mediante la descripción de la sensación que el habitante tiene en ellos. Creemos que la evocación quizás tenga que ver con abrir una ventana a nuestro inconsciente y comunicarse con las sensaciones que tenemos guardadas de nuestra primera mirada del mundo.

Nos interesa investigar sobre cómo García Márquez se convirtió en un cazador de recuerdos, de historias vividas, que le sirvieran para bucear a su inconsciente para volver a escribir de nuevo “la suya propia”. Aprendió el difícil arte, como los encantadores de serpientes, de hacernos vivir sus historias en primera persona. Sus palabras a modo de poesía arrancan significados de nuestro interior para hacernos vivir, revivir, sensaciones.

7- Partimos de la hipótesis de que a lo largo de nuestra vida paseamos por nuestro inconsciente buscando ensoñaciones que nos dejen entender nuestra relación con el espacio que nos rodea y vislumbramos ensoñaciones, procedentes de diferentes percepciones, que nos muestran diferentes tipos de espacios. Podríamos agrupar los espacios asociados a las ensoñaciones según su procedencia:

Espacio sentido es el espacio experimentado, interpretado por nosotros, y guardado en nuestro inconsciente. Creado en nuestra interpretación directa de la realidad que nos rodea.

Espacio soñado es el espacio del recuerdo, procedente de nuestra mirada interior. Creado en la reinterpretación de la realidad que teníamos guardada.

Espacio imaginado es el espacio creado, aún no ha llegado a ser pero que su germen ya está en nuestro interior.

Se trata de una investigación sobre cómo estos espacios se guardan en nuestro interior y se relacionan.

OBJETIVOS

Objetivo general:

O.G. Caracterizar cómo el ser humano se comunica con el espacio que lo rodea desde el momento de su nacimiento y cómo lo almacena en su interior. Observar que ese proceso de comunicación con todo lo que lo rodea forma la esencia de su ser. Destacar cómo el ser humano se comunica con su yo interior y ver cómo aparecen los espacios asociados a los recuerdos. Analizar cómo surgen los nuevos espacios de la imaginación.

Objetivos secundarios:

O.1. Destacar la importancia que en la formación de la esencia de nuestro, ser debido a esa comunicación con el espacio, tiene la primera mirada del mundo. Es decir nuestra comunicación con el mundo que descubrimos por primera vez.

O.2. Analizar que mirando en nuestro interior, en la esencia de lo que somos, en las sensaciones y vivencias que hemos almacenado como resultado de nuestra comunicación con el entorno, encontramos el germen de los procesos creativos. Creamos con lo que somos. Y somos el resultado de nuestra comunicación con el entorno.

O.3. Analizar cómo miramos a nuestro alrededor y cómo interpretamos la realidad en la que vivimos. Resaltar que la realidad es subjetiva.

O.4. Determinar el espacio arquitectónico como el lugar en el cual la arquitectura desarrolla las capacidades comunicativas y a su vez el lugar en el que el hombre percibe su aprendizaje.

O.5. Mostrar cómo en un proceso cíclico pasamos por los espacios sentidos, los espacios soñados y los espacios imaginados. Observar que en los espacios sentidos se encuentra la esencia de todas las cosas.

3. METODOLOGÍA

El método inductivo es aquel método de investigación que obtiene conclusiones generales a partir de premisas particulares. Se trata del método científico más usual, en el que pueden distinguirse cuatro pasos esenciales: la observación de los hechos para su registro; la clasificación y el estudio de estos hechos; la derivación inductiva que parte de los hechos y permite llegar a una generalización; y la contrastación. La tesis distingue estas cuatro partes en el proceso investigador.

Tras una primera etapa de observación, análisis y clasificación de los hechos, se logra plantear una hipótesis que brinda una solución al problema planteado. Una forma de llevar a cabo el método inductivo es proponer, mediante diversas observaciones de los sucesos u objetos en estado natural, una conclusión que resulte general para todos los eventos de la misma clase. La primera etapa investigadora del proceso inductivo llevada a cabo en la tesis podría corresponder con la propia observación de la realidad que hace el autor desde niño. Una etapa muy introspectiva, en la que el contacto con diferentes espacios, naturaleza, etc. van calando generando una propia concepción del

espacio.

Podemos establecer que el método inductivo se caracteriza por varias cosas y entre ellas está el hecho de que al razonar lo que hace quien lo utiliza es ir de lo particular a lo general o bien de una parte concreta al todo del que forma parte. Así, la particularidad de un contacto concreto con los espacios vividos han generado la reflexión general de una concepción del espacio, una “lectura del alrededor”.

De la misma forma es importante subrayar el hecho de que el método inductivo canónico que estamos abordando para el desarrollo de la investigación de esta tesis doctoral se sustenta en una serie de enunciados que son los que le dan sentido. Así, podemos establecer que existen tres tipos diferentes de ellos: los llamados observacionales que son aquellos que hacen referencia a un hecho que es evidente, los particulares que están en relación a un hecho muy concreto, y finalmente los universales. Estos últimos son los que se producen como consecuencia o como derivación de un proceso de investigación y destacan porque están probados empíricamente. La tesis, partiendo de la propia dinámica que el autor establece de observar la realidad, subraya la importancia de aprehender desde una perspectiva personal, subjetiva.



CAPÍTULO I

Sensaciones. Antes de dibujar ya era arquitecto

1. LA MIRADA QUE TE FORMA: EL PODER DE LOS PRIMEROS AÑOS EN LA VIDA DE UNA PERSONA

Hay algo muy poderoso en nuestros primeros años de vida, la mirada de lo que nos rodea. Nuestra relación con el entorno, con lo que está fuera del cuerpo que habitamos, nos forma, se impregna en nosotros y nos define como personas para el resto de nuestras vidas. El espacio que está fuera de nosotros está lleno de secretos. Con nuestra inocencia nos enfrentamos a un mundo socializado, lleno de sombras, que nos irá marcando; y con nuestra mirada atraparemos todo lo que ocurra dentro de ese espacio que habitamos con nuestro cuerpo. En dicho espacio hay personas que habitan y un mundo infinito que nos habla sin palabras. Y que percibimos con todo nuestro ser.

«Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero;
mi juventud, veinte años en tierra de Castilla;
mi historia, algunos casos que recordar no quiero».¹

Recordando cuando de niño vio el río Magdalena Gabriel García Márquez, dijo en una entrevista: «Cuando miraba, aún muy niño, en un mundo para el

¹ MACHADO, Antonio. *Campos de Castilla. Retrato*. Editorial Alianza Editorial S.A. Madrid, 2006, p.51.



«La vida no es como uno la vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla»

cual no tenía palabras».² Analizando esta frase podríamos escribir toda una tesis. Los niños se enfrentan al mundo por primera vez, todo es nuevo para ellos. En su mente aún no hay registros que almacenen situaciones similares. Cada niño irá devorando el mundo que los envuelve e irá almacenando en su interior los tesoros que más preciados y a lo largo de su vida irán apareciendo en sus sueños, intuiciones, pesadillas...todo eso que almacenamos constituye la esencia de nuestro ser. «Viajar a los lugares más recónditos de nuestro cerebro...al niño que fuimos... para indagar cómo pensábamos, sentíamos o representábamos al mundo en aquellos días de los que no tenemos registro, sencillamente porque esa traza de la experiencia pasó al olvido».³

A Gabriel García Márquez le interesaron las palabras que definían lo que él percibía. Palabras evocadoras de aquellos recuerdos que formaron su niñez y su vida. Con esas palabras construye su universo. La magia de su literatura, para mí, la encuentra cuando toma consciencia de lo que significa el poder de la evocación; y se da cuenta que puede usar su imaginario, lo que vivió de niño para crear su mundo literario. Él usa las palabras como conceptos, como evocadores de recuerdos y sensaciones. La vida que miraba de niño la aprendió a sentir-recordar-definir con palabras. Todo lo que percibía y sentía lo iba almacenando dentro del significado que asigno a las palabras que guardó en su interior. Esas palabras definían su mundo, su imaginario, lo que él era como persona. Y mirando en su interior evocó sus recuerdos, la vida que recordaba, la cual no es exactamente la real. «La vida no es como uno la vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla».⁴ En el viaje que a los 23 años hace con su Madre, desde Barranquilla a Aracataca, para vender la casa de sus abuelos, el escritor viaja a su interior. Viaja físicamente al lugar donde se crió y enfrenta lo real a los recuerdos. Para mí toma consciencia de todo lo que lo ha formado y todo lo que es. Se sumerge en el mundo que vivió, hasta los ocho años, en cómo lo percibía, en cómo lo almacenó en su interior y en cómo lo recordaba. Y toma consciencia que mirando en su interior podía crear, podía escribir libros asomándose al interior de su ser. El poder de la literatura de García Márquez reside en el poder de la evocación, en transportarte a su mundo, el meterte dentro del espacio físico en el cual se desarrolla la historia. Sentir que estás ahí y vivir la historia en primera persona. Y también en la creación de la historia misma, la cual está muy ligada a su universo.

«A las cuatro de la tarde se calmó la brisa. Como no veía nada más que agua y cielo, como no tenía puntos de referencia, transcurrieron más de dos horas antes de que me diera cuenta de que la balsa estaba avanzando. Pero en realidad,

² GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel.

³ SIGMAN, Mariano. *La vida secreta de la mente*. Editorial Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U. Barcelona, 2016, p.20.

⁴ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Vivir para contarla*. Editorial Random House Mondadori S.L. Barcelona, 2004, p.0.



Recuerdos de este género contienen las vivencias arquitectónicas de más hondas raíces que me han sido dadas a conocer, y constituyen los cimientos de los estados de ánimo y las imágenes arquitectónicas que trato de sondear en mi trabajo como arquitecto.

desde el momento en que me encontré dentro de ella, empezó a moverse en línea recta, empujada por la brisa, a una velocidad mayor de la que yo habría podido imprimirle con los remos. Sin embargo, no tenía la menor idea sobre mi dirección ni posición. No sabía si la balsa avanzaba hacia la costa o hacia el interior del caribe. Esto último me parecía lo más probable, pues siempre había considerado imposible que el mar arrojara a la tierra alguna cosa que hubiera penetrado 200 millas, y menos si esa cosa era algo tan pesado como un hombre en una balsa».⁵

Gabriel García Márquez tiene la capacidad de hacernos sentir allí, de vivir la historia desde dentro y no como otras literaturas, no menos malas, que te hace espectador de la butaca, ves la historia pero no estás dentro.

Peter Zumthor en su libro *Pensar la arquitectura* nos habla sobre los recuerdos que guarda de su niñez y de la importancia que tienen para él en su proceso de creación de arquitectura. El escribe:

«Aún creo sentir en mi mano el picaporte, ese trozo de metal, con una forma parecida al dorso de una cuchara, que agarraba cuando entraba en el jardín de mi tía. Aquel picaporte se me sigue representando, todavía hoy, como un signo especial de la entrada a un mundo de sentimientos y aromas variados. Recuerdo el ruido que hacían los guijarros bajo mis pies, el suave brillo de aquella madera de roble de la escalera, siempre bien fregada, y todavía retengo en mis oídos cómo la pesada puerta de la calle se cerraba tras de mí, y recorro el sombrío pasillo y entro en la cocina, el único espacio de la casa que era realmente luminoso.

Solo este espacio – así se me quiere aparecer hoy – tenía un techo que no se difuminaba en una luz indirecta, y las pequeñas baldosas hexagonales del pavimento, de un rojo oscuro y casi sin junta, oponían a mis pasos una inflexible dureza, mientras del armario de la cocina emanaba aquel singular olor a pintura al aceite [...] La atmósfera de ese espacio se ha fundido para siempre con mi representación de lo que es una cocina...

Recuerdos de este género contienen las vivencias arquitectónicas de más hondas raíces que me han sido dadas a conocer, y constituyen los cimientos de los estados de ánimo y las imágenes arquitectónicas que trato de sondear en mi trabajo como arquitecto.

Cuando me pongo a proyectar me encuentro siempre, una y otra vez, sumido en viejos y casi olvidados recuerdos...».⁶

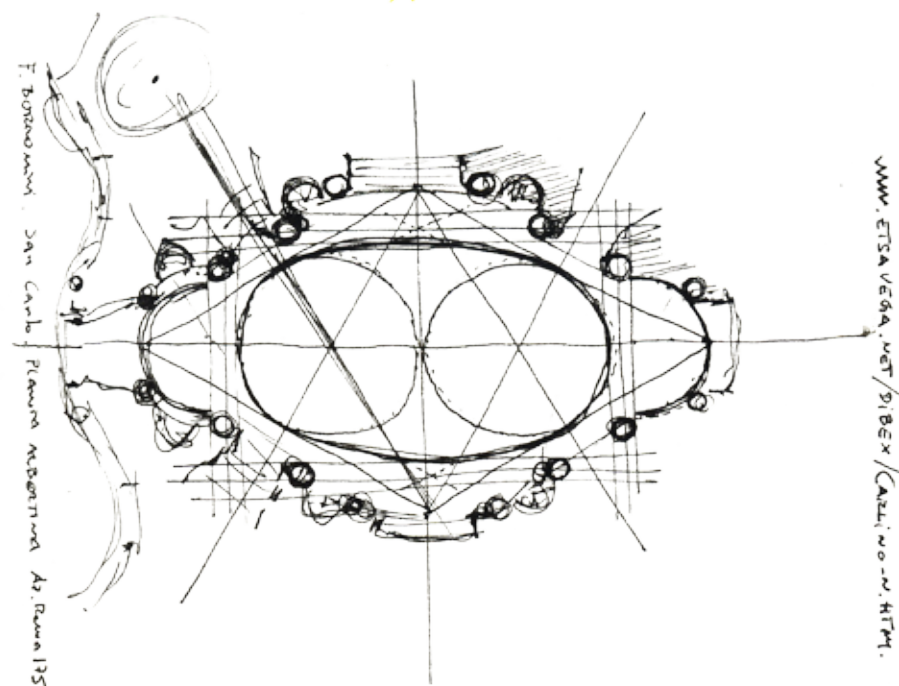
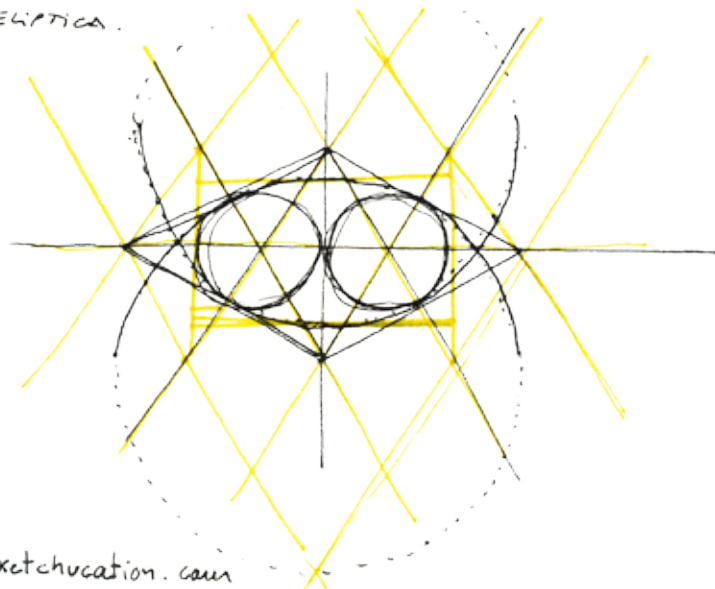
Recordamos una entrevista a Richard Serra donde describía el camino que realizaba, de niño, caminando de la mano con su madre hacia la escuela. Pasaban por diferentes espacios. Recordaba cómo hacía la ida y cómo hacía el camino de vuelta. Hablaba de cómo experimentaba los espacios que atravesaba. Ese recorrido llamó la atención de los ojos del niño. Sentía que se movía por diferentes espacios los cuales le transmitían diferentes sensaciones

⁵ GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *Relato de un naufrago*. Editorial Tusquets. Barcelona, 1970, p.27.

⁶ ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Ed. Gustavo Gili SL. Barcelona, 2014, pp.7-8.

SAN CARLO ALLE QUATTRO FONTANE. 1683.
- BORROMINI.

RICHARD SERRA: ENTRAMOS EN LA IGLESIA POR EL
LATERAL EL ESPACIO SE TRANSFORMA → TORRELLAN
ELÍPTICA.



Ha aprendido a leer los espacios y después ha usado el espacio para comunicarse con los visitantes, para transmitir sensaciones.

y la percepción del tiempo no se correspondía con la distancia recorrida. Había algo más ahí que hacía que la sensación del paso del tiempo cambiase. Ese hecho marcó su vida.

Miraba hacia adentro, cerraba los ojos, y recordaba cómo se relativizaba el tiempo en el recorrido que hacía caminando con su madre de la mano. La esencia de su trabajo creativo, que llega a su culmen al final de su carrera, proviene del recuerdo de ese camino. De cómo lo había almacenado en su inconsciente y de cómo lo había despertado, para hacerlo salir, ya al final, en el proceso maduro de su etapa creativa.

Esa habilidad para recorrer los espacios y comunicarse con ellos que el escultor ha ido entrenando a lo largo de su vida. Esa manera de mirar el mundo que le rodea, le ha llevado a crear, una vez que todo ha tomado sentido en su cabeza, el conjunto de obras escultóricas más importante de nuestro tiempo y que forma parte de la colección permanente del museo Guggenheim de Bilbao. Ha aprendido a leer los espacios y después ha usado el espacio para comunicarse con los visitantes, para transmitir sensaciones. Nos deleita con diferentes tipos de espacios y tiempos.

No he conseguido encontrar la entrevista. Puede que, al igual que el relato de la puerta que Gabriel García Márquez arrancó y se llevó de un burdel una noche de borrachera, nunca sepamos si pertenece a la realidad o a las ficciones que construimos en nuestra mente. Yo solo sé que la puerta me la encontré tirada y que la guardo en mi casa como el tesoro más preciado.

Richard Serra describe uno de sus primeros recuerdos, iba con su padre al astillero a presenciar la botadura de un barco, tenía cuatro años. Ese día explica muchas de sus búsquedas a la largo de su trayectoria creativa y personal:

«Cuando llegamos, el buque, un petrolero de acero negro, azul y naranja, estaba en equilibrio sobre la grada. Era desproporcionadamente horizontal y para un niño de cuatro años más bien parecía un rascacielos tumbado. Recuerdo haber rodeado el arco del casco con mi padre, observando la enorme hélice de bronce que se asomaba entre los apoyos... Luego, con una repentina agitación, se retiraron escoras, vigas, tablazones, postes, barras, picaderos y abarotes, se soltaron cables, se desmontaron grilletes y se soltaron cabrestantes. Había una incongruencia total entre el desplazamiento de este enorme tonelaje y la rapidez y agilidad con la que se llevó a cabo la tarea... el buque abandonó la cuna y empezó a coger velocidad. Fue un momento de tremenda ansiedad: el petrolero en su camino traqueteó, se tambaleó, se inclinó y saltó al agua, quedando medio sumergido, luego salió a flote, alzándose y encontrando el equilibrio. No sólo el buque recuperó el control, sino también el público que había observado la transformación de aquel enorme peso rígido en una estructura flotante, libre y a la deriva. Aún siento el asombro y la impresión de aquel momento. Toda la materia prima que necesitaba se encuentra en la reserva de ese recuerdo.»

«Titulé esta instalación la materia del tiempo porque se basa en la idea de temporalidades múltiples o superpuestas. A medida que el observador experimente cada pieza en el conjunto de la instalación se dará cuenta de las distintas duraciones



Uno tiene que dedicarse al viaje. Lo que se descubra en ese viaje dependerá de la voluntad de cada persona de invertir su tiempo, de dejar que sus recuerdos se fundan con la percepción, y de suspender el juicio y abordar su propia experiencia a medida que ésta se manifieste.

del tiempo... La experiencia es, por un lado, íntima, privada, psicológica, estética y, por otro, externa, social, y pública.

Para mí, el arte se centra en la experiencia de vivir a través de las piezas. Puede que esa experiencia tenga poco que ver con el análisis de los aspectos físicos de la obra. Se basa, más bien, en caminar y mirar, caminar no sólo alrededor, a través o dentro de cada pieza, sino dentro y a través del espacio que genera la instalación, aunque yo no puedo decir a nadie cómo debe caminar y mirar.

El significado de esta instalación no existe independientemente de la experiencia del observador, así que cada individuo se convierte en el sujeto de esta instalación.

La gama de experiencias personales es ilimitada, pero todas tienen lugar en el tiempo. Cuando hablo del tiempo no me refiero al tiempo real, al del reloj. El tiempo perceptivo o estético, emocional, o psicológico de la experiencia escultórica es muy distinto al tiempo "real".

Uno tiene que dedicarse al viaje. Lo que se descubra en ese viaje dependerá de la voluntad de cada persona de invertir su tiempo, de dejar que sus recuerdos se fundan con la percepción, y de suspender el juicio y abordar su propia experiencia a medida que ésta se manifieste».⁷

Personalmente me gustaría relatar mi experiencia personal: La cabaña que construí con siete años en uno de los cipreses del «círculo de ciprés», que había en el jardín donde crecí, es el inicio de toda mi búsqueda y mi relación con el espacio.

Mirando en mi interior, en lo más profundo, encuentro lo que soy. Y gran parte de lo que veo pertenece o se inició en mi niñez. Tengo almacenadas cosas que han ido aflorando, consciente o inconscientemente a lo largo de toda mi vida. Me veo de niño y encuentro el origen de todas las cosas.

De niño experimentando en el jardín de casa de mis padres se fraguó la esencia de lo que soy. La cabaña que construí en el círculo de ciprés, y como ese espacio cilíndrico me atrapó, ha sido determinante en la manera que me he relacionado y comunicado con los espacios. La sensación que me producía: la percepción del tiempo se ralentizaba, mis pensamientos se detenían, los sentidos se agudizaban, salía de mí, sentía que formaba parte de ese lugar.

Caminando, de niño, por el viejo jardín de una hacienda de olivar, donde vivíamos, podías sentir la fuerza de la persona que lo creó. Me he llevado toda mi vida buscando esos espacios llamados por mí «espacios trascendentes», aquellos en los cuales el tiempo se percibe de otra manera y hay algo que nos hace salir de nosotros para pertenecer a ellos.

He experimentado muchos espacios a lo largo de mi vida, pero la fuerza de

⁷ SERRA, Richard. *La materia del tiempo. Notas sobre la materia del tiempo*. Ed. Guggenheim. Bilbao, 2005, p.141.



Esa sensual sensación de salir de mi cuerpo para formar parte de los espacios que me acogen la he ido buscando a lo largo de toda mi vida. Desconectar, mi diálogo con mi yo interior, y fundirme con mi alrededor, es una sensación plena que uno siente sólo en algunos lugares.

esos cilindros era inexplicable, no tuve una sensación tan próxima hasta que no visité la exposición de Richard Serra «La materia del tiempo», y pude caminar entre sus esculturas.

En el jardín había dos círculos de cipreses centenarios, dos cilindros verdes. Cada uno de ellos formaba un colosal espacio central, mirados desde la altura de mis ojos de niño. Me gustaba jugar allí, recuerdo la sensación de entrar y salir de ellos como si fuese hoy.

El espacio formado por cipreses, dispuestos muy próximos, dibujando un círculo de siete metros de diámetro, constituía un espacio central de sensación vertical. Además el hecho de ver el cielo, enmarcado por un círculo de puntas de ciprés, acentuaba su verticalidad. Richard Serra dice que hay espacios que te comprimen y espacios que te dilatan. Este es un espacio de los que te dilatan. Te arrastran del suelo. Te arrancan de tu interior. Te elevan. Son como el ojo de un huracán...

Esa sensación, inexplicable a mi edad, me llamó a trepar por ellos. Subía tan alto como podía, hasta que la punta de los cipreses, ya no permitía soportar mi peso y, se doblaban como una caña de pescar. Pasaba de uno a otro, recorría el espacio, quizás movido por la sensación que hoy siento al entrar en ellos: cuando penetro en el círculo de ciprés, alzo la mirada, siento el entramado vegetal que lo conforma, sus oquedades, miro al cielo, el tiempo se detiene y me elevo para recorrer todos sus rincones.

Esa sensual sensación de salir de mi cuerpo para formar parte de los espacios que me acogen la he ido buscando a lo largo de toda mi vida. Desconectar, mi diálogo con mi yo interior, y fundirme con mi alrededor, es una sensación plena que uno siente sólo en algunos lugares. Cuando a lo largo del tiempo he ido racionalizando y creando una teoría sobre estos espacios, donde el tiempo se percibe de otra manera y que tienen la cualidad de sacarte de tu interior para llamarte a pertenecer a ellos, los llamé «espacios trascendentes».

Louis Sullivan escribió, hablando de sí mismo: «El largo intervalo de años transcurridos ha puesto en evidencia que ese monstruo sonrosado vino al mundo poseído de una memoria de imágenes».⁸

A esa temprana edad todos tenemos la capacidad de los genios creativos «Los genios creativos, escribió Diderot, son la gente en quien la naturaleza ha depositado su confianza, de forma que son capaces de averiguar cosas que aún están por descubrir, nuevos experimentos, resultados desconocidos. Imaginan más de lo que han visto, pero, al hacerlo, no crean tanto un mundo imaginario como vislumbran el orden escondido que subyace al mundo existente».⁹

⁸ SULLIVAN, Louis. *Autobiografía de una idea*. Editorial Ediciones infinito. Buenos Aires, 1961, p.12.

⁹ HUMPHREY, Nicholas. *La mirada interior*. Editorial Alianza Editorial S.A. Madrid, 1986, p.30.



Miramos con los ojos de quien mira por primera vez: para descubrir, haciéndonos preguntas, respondiéndolas, sorprendiéndonos, con deseo de buscar cosas nuevas. No debemos perder esa capacidad de mirar que tenemos cuando somos niños. Es la base de nuestra existencia.

Miramos con los ojos de quien mira por primera vez: para descubrir, haciéndonos preguntas, respondiéndolas, sorprendiéndonos, con deseo de buscar cosas nuevas. No debemos perder esa capacidad de mirar que tenemos cuando somos niños. Es la base de nuestra existencia y, desde luego, de cualquier proceso creativo. Llenamos nuestro ser con nuestra mirada y miramos dentro de nuestro interior para crear. Creamos con lo que tenemos almacenado dentro de nosotros, con lo que somos.

2. LA MIRADA DE UN NIÑO: LOS OJOS QUE MIRAN POR PRIMERA VEZ NO TIENEN EDAD

Los ojos que miran por primera vez no tienen edad, no los ha cansado el tiempo, no se acostumbraron a mirar, no dan las cosas por sabidas, miran siempre para descubrir... Pero es muy importante puntualizar que lo que definimos como mirada es la percepción de todo lo que ocurre fuera de nuestro cuerpo. Y por lo tanto percibimos con todo nuestro cuerpo, con todos nuestros sentidos. «Nuestro contacto con el mundo tiene lugar en la línea limítrofe del yo a través de partes especializadas de nuestra membrana envolvente».¹⁰

Por un lado percibimos con los sentidos conocidos, pero también hay una serie de sentidos, que perdimos o no conocemos, y que nos dan información a modo de intuición. Los sentidos se apoyan unos en otros para percibir y todo se almacena en nuestro cerebro, en nuestro consciente e inconsciente.

Hoy día la neurociencia nos enseña que «El cerebro humano tiene la capacidad de establecer correspondencias espontáneas entre las modalidades sensoriales... las correspondencias son naturales entre modalidades sensoriales que ejercitamos desde la infancia. Casi todos creemos que el color rojo es cálido y el azul frío. Hay un puente sinestésico entre la sensación térmica y la cromática».¹¹

¹⁰ PALLASMMA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2014, p.13.

¹¹ SIGMAN, Mariano. *La vida secreta de la mente*. Editorial Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U. Barcelona, 2016, p.23.



Los ojos que miran por primera vez no tienen edad, no los ha cansado el tiempo, no se acostumbraron a mirar, no dan las cosas por sabidas, miran siempre para descubrir.



Si pudiese pedir un deseo imposible, me gustaría, al abandonar este mundo, tomar de la mano al niño que fui y pasear por allí con él por última vez. Por primera vez.

Caminando por Roma con Marta, mi mujer, llegamos a la plaza del Campidoglio... Me hubiera encantado haber iniciado este encuentro con la frase anterior pero no sería cierto. Ya había subido antes por esas escaleras, ya me había encontrado con la estatua de Marco Aurelio, ya me había atrapado la geometría del pavimento y ya me había quedado sin habla al sentir como el espacio de la plaza fluía hacia el interior de los espacios de los dos edificios que lo flanquean creando una unidad. Pero cada vez lo he experimentado como si fuera por primera vez. Haciéndome preguntas, buscando respuestas, percibiendo con todo mi cuerpo; dejándome atrapar por el poder de los espacios dinámicos que fluyen por él. Miguel Angel, en 1537, había ideado una sección continua, muy intencionada, la cual confiere al conjunto una fluidez espacial de tal modo que los dos edificios y la plaza se percibe como un todo.

La primera vez que me sumergí en estos complejos espacios los percibí, pero no comprendí porque ocurría que uno no se sentía ni dentro ni fuera de ellos. Simplemente te sentías en ellos, percibías la unidad. Había algo mágico, estabas en la plaza y te sentías parte del edificio, estabas en el interior y sentías el espacio de la plaza... todo fluía. Y especialmente en La Escalera.

Mi mujer y yo ya habíamos estado allí, varias veces, juntos y separados. La experimentación de un espacio es personal y no debe hacerse en compañía. Creo que solo así podemos volar por los espacios... Pero algo nuevo me conmovió aquel día.

Había dos personas de la mano recorriendo aquellos espacios, dos personas que solo podían estar allí de la mano. Una persona en el inicio de su mirada y otra al final de su camino. Pero ambos con el mismo ímpetu en su mirada. Al mayor le costaba andar y el niño no podía andar solo. No sé muy bien quien guiaba a quién. Hoy recordándolo pienso que ambos eran la misma persona que antes de abandonar este espacio, en el cual vivimos, volvieron a despedirse, a recorrer por última vez ese lugar. A fundirse en él. Si pudiese pedir un deseo imposible, me gustaría, al abandonar este mundo, tomar de la mano al niño que fui y pasear por allí con él por última vez... Por primera vez.

Hoy día creo, firmemente, que ese abuelo con ese niño eran la misma persona. Los volví a ver recorriendo el Panteón.

Revelamos nuestra edad con nuestra manera de mirar.

«Todo en él era viejo, salvo sus ojos; y estos tenían el color mismo del mar y eran alegres e invictos».¹²

El cerebro es más joven de lo que creemos la capacidad de aprender permanece lo que cambia es nuestra actitud. Nuestra mirada se “cansa”, se acostumbra, pierde la curiosidad de la niñez. Un niño lo mira todo como si fuese la primera vez.

Tenemos que mirar como mira un niño que llega a un lugar, lo captura con su mirada y lo explora con su cuerpo. Mirar para descubrir.

¹² HEMINGWAY, Ernest. *El viejo y el Mar*. Editorial Random House Mondadori S.A. Barcelona, 2013, p.32.

El doctor en medicina, Francisco Mora nos dice: «el cerebro es plástico a lo largo de todo el arco vital. Es decir, es capaz de ser modificado para bien por el aprendizaje a cualquier edad».¹³

¹³ MORA, Francisco. *Neuroeducación. Solo se puede aprender aquello que se ama*. Alianza Editorial S.A. Madrid, 2016, p.30.





Tenemos que aprender a mirar en nuestro interior para buscar lo que hemos almacenado allí durante años, porque somos todo eso que hemos ido almacenando.

3. LOS OJOS DE UN NIÑO: LOS PROCESOS DE APRENDIZAJE DE UN NIÑO

Mi periodo de formación en el colegio, de los 4 a los 12 años, lo que se llamaba EGB (educación general básica) está almacenado en mi interior, ha fortalecido mi cerebro, y forma parte de lo más profundo de mi ser. Todo ello queda grabado en nuestra mente, muchas veces no somos conscientes de que las tenemos ahí. De repente jugando con nuestros sentidos afloran desde nuestro interior. Aparecen en forma de recuerdos, intuiciones, obsesiones, fobias... aparecen como fantasmas porque no somos conscientes de haberlas guardado ahí.

Unos recuerdos pertenecen a la formación recibida, otros a mi relación con los demás seres humanos y otros son una serie de sensaciones que adquirí de lo que me rodeaba. El conocimiento adquirido de las asignaturas, que aquellos buenos profesores me enseñaron, ha sido fundamental para mi posterior formación académica; se adquieren conocimientos que no se olvidan, se ejercita el pensamiento abstracto y la imaginación. En definitiva se ejercita el cerebro y, como si fuese un músculo, lo hacemos más fuerte y poderoso. La relación con los compañeros de clase y con los profesores te enseña a socializarte, trabajar y formar parte de un colectivo social al cual perteneceremos durante toda nuestra vida. Pero lo que considero vital, lo más poderoso, lo verdaderamente inolvidable, lo que se impregna dentro de nuestro más profundo ser, son los recuerdos de todas esas sensaciones que nos llegan desde fuera de nuestro cuerpo y que las percibimos con él.

«La neuroeducación, además, comienza a poner en perspectiva y reforzar la existencia del medio social, de la familia y la propia cultura como determinantes de la capacidad de aprender en los niños, además de reconocer que la variabilidad de sus capacidades durante ese aprendizaje se debe en parte no solo a los constituyentes genéticos de cada individuo, sino también a los cambios, que, desde el mismo nacimiento, produce el medio ambiente (el entorno) en el cerebro».¹⁴

Tenemos que aprender a mirar en nuestro interior para buscar lo que hemos almacenado allí durante años, porque somos todo eso que hemos ido almacenando. Cualquier proceso creativo pasa por enfrentar nuestro yo interior con la realidad que queremos crear.

«Cuando me pongo a pensar en arquitectura emergen en mí determinadas imágenes. Muchas están relacionadas con mi formación y con mi trabajo como arquitecto; contienen el saber que, con el paso del tiempo, he podido adquirir sobre la arquitectura. Otras imágenes tienen que ver con mi infancia; me viene a la memoria aquella época de mi vida en que vivía la arquitectura sin reflexionar sobre ella».¹⁵

¹⁴ MORA, Francisco. *Neuroeducación. Solo se puede aprender aquello que se ama*. Alianza Editorial S.A. Madrid, 2016, p.26.

¹⁵ ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili S.L. Barcelona, 2014, p. 7.



Recuerdo la sombra de los árboles, el sonido de las hojas agitadas por el viento, el olor de la lluvia y como la veíamos caer desde la galería, recuerdo su sonido.

Recuerdo mi colegio, las clases dando a la amplia galería exterior que se convertía en lugar de carreras y juego. Desde ahí mirábamos el huerto, lugar sagrado donde veíamos crecer las zanahorias como si de un milagro se tratase, y verdaderamente para mí lo sigue siendo. Había un anfiteatro cuyo escenario, creo que, miraba al sur porque recuerdo, cuando estábamos sentados en el graderío, el sol en mi espalda y a veces la sombra de los árboles de lo que llamábamos la alameda. La alameda era la parte de jardín del colegio que nadie había diseñado, y se notaba. Era un conjunto desordenado de árboles jóvenes que se plantaron cuando se construyó el colegio. Es el único espacio que modificaría ahora si tuviese la posibilidad de volver atrás. En la alameda no solo jugábamos, también formaba parte de la docencia, había huertos y zonas con animales. Yo fui encargado del palomar ya que no sé por qué extraña razón he sentido desde niño especial atracción por ellas. Especialmente por las palomas mensajeras, me sorprendía su capacidad de volver al mismo sitio donde habían volado por primera vez, por muy lejos que las soltases de él. Quizás sea porque una de las atracciones que tenía nuestra ciudad era ir a la plaza de América a dar de comer a las palomas, y mis padres me llevaron desde que empecé a andar. Recuerdo la sombra de los árboles, el sonido de las hojas agitadas por el viento, el olor de la lluvia y como la veíamos caer desde la galería, recuerdo su sonido. La lluvia en nuestro clima es como una bendición de Dios, es un acontecimiento.

Los espacios del colegio Aljarafe donde estudié, me forjaron, tenían una gran intencionalidad y estaban llenos de sabiduría, no por casualidad, habían sido diseñados por Fernando Higuera. El equipo de maravillosos profesores estaban muy comprometidos con la enseñanza y creían firmemente en el nuevo método que aplicaron en el colegio, los que nos formamos allí somos el fruto de sus aciertos y sus errores. Hoy sabemos «que lo que se enseña tiene la capacidad de cambiar los cerebros de los niños en su física y su química, su anatomía y su fisiología, haciendo crecer unas sinapsis o eliminando otras y conformando circuitos neuronales cuya función se expresa en la conducta».¹⁶ Los profesores, sus enseñanzas, y los espacios del colegio modelaron mi mente.

También fue vital mi relación con el espacio natural- rural «el campo» y los animales. De niño en casa de mis padres criábamos vacas. Las vacas nos daban leche y terneros. Aprendí a esperar los partos de las vacas mirando la luna y sus fases. Aprendí a ordeñarlas, a hacer queso y mantequilla. Cultivábamos alfalfa y maíz para alimentar al ganado. Me gustaba segar la alfalfa con la guadaña, al escribirlo siento el calor y humedad del final de la primavera y el verano infernal... La hierba caliente recién cortada.

Me gustaba pasar el tiempo dentro del campo de maíz. Una de mis diversiones era correr atravesándolo cuando se activaba el riego por aspersión.

¹⁶ MORA, Francisco. *Neuroeducación. Solo se puede aprender aquello que se ama*. Alianza Editorial S.A. Madrid, 2016, p.28.



Cuando pensé la casa de los dos patios en la Sierra Norte de Sevilla los recuerdos de las sensaciones de la búsqueda de los espacios «excavados» en el maíz estaban muy presentes. Se trataba de quitar materia para crear espacios igual que con el maíz.

Te sumergías en un espacio formado por el esbelto maíz que para mí era como una ciudad, como mi barrio, y corría por él lo más rápido posible. En las horas de siesta caminaba hacia el maíz y en su interior me gustaba cortar y aplastar algunos tallos para crear pequeños espacios en los cuales me sentía cobijado. Creaba varios espacios, de diferente forma y tamaño. Esos espacios los adaptaba a mi cuerpo. Había espacios donde jugar y otros más pequeños donde estar tumbado. Cuando pensé la casa de los dos patios en la Sierra Norte de Sevilla los recuerdos de las sensaciones de la búsqueda de los espacios «excavados» en el maíz estaban muy presentes. Se trataba de quitar materia para crear espacios igual que con el maíz.

Casa con dos patios

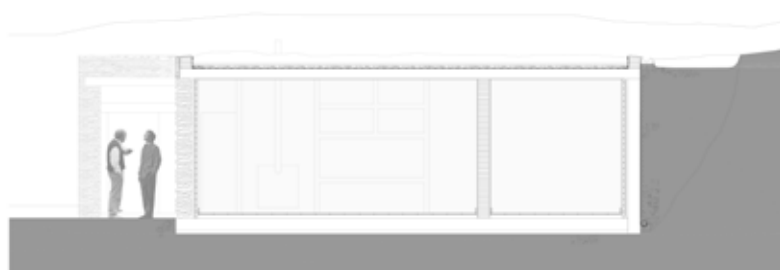
Cuando construimos nuestra arquitectura diseñamos los espacios teniendo en cuenta cómo éstos van a influir en los futuros moradores.

Nos gustan los espacios abstractos, son espacios sin referencias a espacios conocidos. Los espacios abstractos obligan al individuo a experimentarlos de un modo consciente debido a esa no referencia a otros espacios ya experimentados y aprendidos dentro de nuestros códigos mentales.

Los espacios abstractos requieren de la interrelación del individuo (ya que hay que relacionarse con ellos de modo consciente) y éste tiene que definirse claramente frente a ellos. Hay muchas personas que se sienten muy inseguros en estos espacios debido a la falta de referencias y hay otras que se deleitan pues las sensaciones que transmiten son muy fuertes. Estos espacios te hacen sentirte parte de lo que te rodea.

Se podría decir que la casa es concebida como un espacio íntimo que se asoma al espacio natural. Penetramos en la tierra y excavamos los espacios. Después esos espacios los adaptamos a nuestro cuerpo, los moldeábamos con nuestra acción de habitar. Parte de esos espacios los cubrimos y parte estaban abiertos. Interior y exterior es una única cosa. La acción es muy similar a la que hacíamos de niño horadando los espacios en el interior del campo de maíz donde crecimos. Jugábamos a recorrer el maíz y a crear diferentes espacios en su interior adaptados a nuestro cuerpo.

El concepto de la casa parte de la reflexión de crear un espacio habitable volcado a espacios interiores. La vivienda se vive desde el interior y se abre a dos patios, los cuales funcionan como espacios no cubiertos de la vivienda y que por lo tanto son extensiones de la misma, albergando funciones que se realizan en el exterior pero desde la intimidad de la vivienda. Así tenemos un patio en relación con la zona de estar y la cocina el cual, en su uso cotidiano, funciona como una zona más de estancia de la casa para estar, leer, comer, dormir... El otro patio se une espacialmente a las habitaciones siendo una zona de estancia de las mismas y se convierte en el lugar donde éstas se relacionan. Ambos patios se relacionan entre ellos a través de las estancias de la casa. «La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ellas el hombre sería



Se podría decir que la casa es concebida como un espacio íntimo que se asoma al espacio natural.

un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano.» Por un lado la casa es imaginada como un ser horizontal. Se adhiere al suelo. Se funde con el suelo reafirmando las raíces de dónde surge. La importancia del lugar se hace una premisa manifiesta.

La horizontalidad es asegurada con la implantación de dos patios en los extremos opuestos. Las marcas de dicha polaridad en los patios son tan profundas que abren en cierto modo un eje de ventilación y de fluidez en la densidad que supone una casa encastrada en el terreno. La cubierta verde dice en seguida su razón de ser; protege al hombre que teme la lluvia y el sol en una latitud como esta y a la vez lo inserta en el interior del mismo seno de la naturaleza.

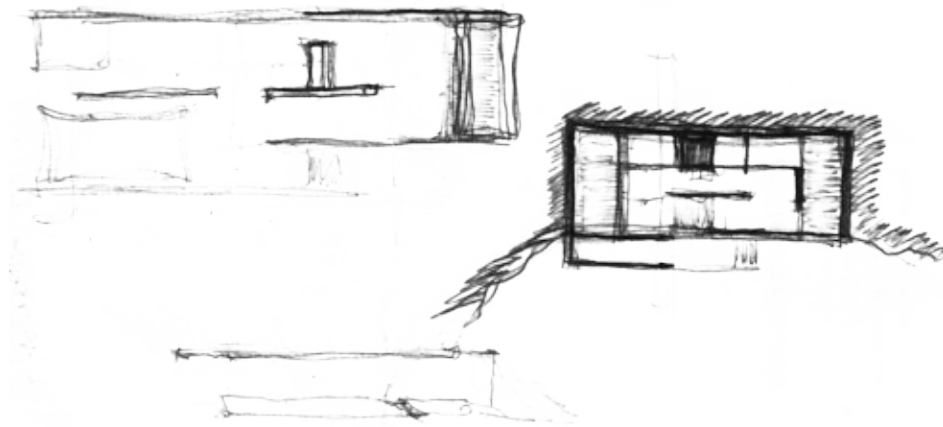
En la casa es fácil observar múltiples centros de simplicidad. Como dice Baudelaire en su obra “Pequeños poemas en prosa”: en un palacio “ya no hay rincones de intimidad”. La sencillez del interior de la casa la hace toda ella un único rincón para la intimidad más poética e intimista. Pero la simplicidad, a veces encomiada demasiado racionalmente, no es una fuente de onirismo de gran potencia. Hay que llegar a la primitividad del refugio. Esta casa, en su sencillez busca el adentramiento poético del que busca y en el lugar encuentra. La casa es una ayuda a descubrir en nosotros el goce de contemplar, de vivir ante un objeto tan contundente como la naturaleza misma.

La casa comienza a gestarse como un intento de volcar todo su desarrollo en un espacio en el que el exterior no penetre directamente. La ausencia de ventanas es el mejor ejemplo de este intento. Dos grandes patios interiores dan ventilación, iluminación y vida a todo el conjunto. La casa es imaginada como un ser concentrado. Nos llama a una conciencia de centralidad. Diferencia claramente los ámbitos como lugares de estancia y de descanso. Esto se observa de forma clara en la ausencia de elementos de paso que distorsionen la idea.

Intentamos crear una vivienda que pasara desapercibida donde su presencia no alterara el espacio circundante. Con esta premisa del proyecto y por la sensibilidad denotada hacia el medio natural se concibe un proyecto en un solo nivel y con funcionalidad claramente diferenciada.

Se crea un espacio interior que se asoma a dos patios buscando así un acercamiento a la arquitectura tradicional árabe. La entrada tangencial evita las vistas directas que no se dan en ningún punto de la casa rompiendo así cualquier eje que pueda proporcionarnos una imagen de conjunto. Igualmente se inserta todo el conjunto bajo tierra buscando las mejores condiciones tanto térmicas como de confort en un entorno en el que las temperaturas son extremas. La cubierta verde hace que la casa se inserte en el entorno de forma delicada y sirve de prolongación de la dehesa donde se ubica. El interior gira en torno a la chimenea.

Todos estos factores nos forman como persona y todos los recuerdos que atesoramos en nuestro interior sirven para desarrollar cualquier proceso creativo, ya sea artístico, literario, científico .etc. Para manejar, canalizar y transformar todo este conjunto de sensaciones que están en nuestro interior, muchas veces



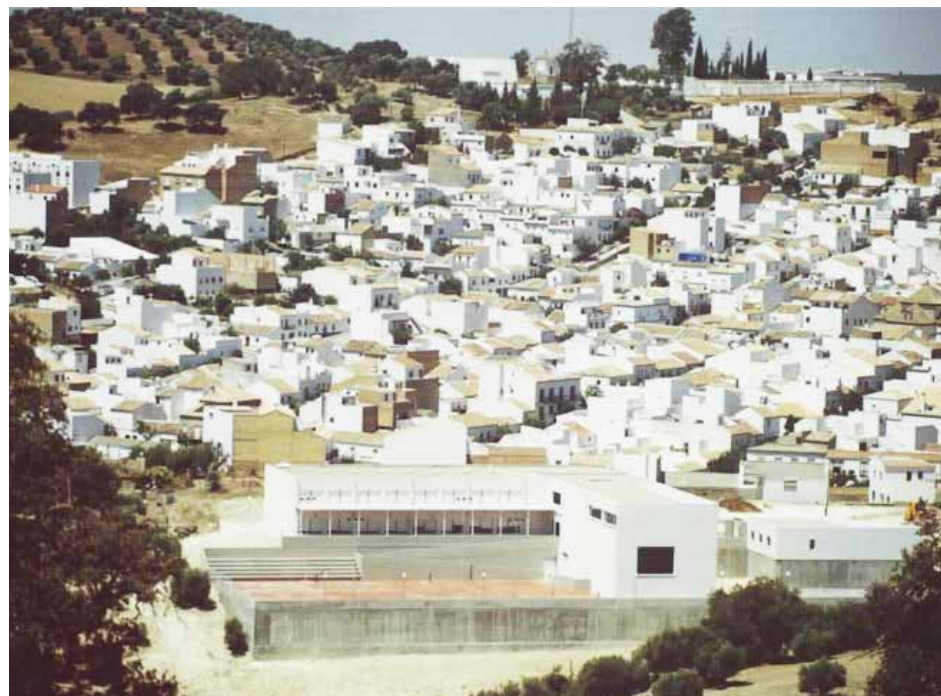
en nuestro inconsciente, nos sirven, ahora, todos los conocimientos adquiridos. Si solo tenemos conocimientos y no ponemos nada de nuestro corazón, de nuestro interior, somos como máquinas repetidas. Personas en serie.

Ahora me doy cuenta que las personas que estaban habitando ese lugar, mi alrededor, y todos los lugares por los que he pasado y paso a lo largo de mi vida, son también vitales para la percepción del mismo. En lo que guardo dentro de mí, mi mochila, mi cerebro, mi alma, lo que me forma como persona, no sabría decir, ahora, qué cosas guardo que tienen que ver con mis relación con las personas y qué cosas tienen que ver puramente con mi percepción del entorno.



foto: Pablo Fernández Díaz-Fierros

Casa con dos patios. Sierra Norte de Sevilla
www.felipepalomino.com



Para que funcione la memoria, los recuerdos deben activarse una y otra vez para recuperar el rastro de huellas olvidadas.

4. LOS PROCESOS CREATIVOS. MIRAMOS EN NUESTRO INTERIOR PARA CREAR

Miramos en nuestro interior para escribir un libro, para crear espacios, cine, pintura, escultura, física, economía, mecánica.... Miramos en nuestro interior, sacamos parte de nuestra alma y lo ponemos en lo que estamos haciendo... los procesos creativos son muy íntimos, pues mostramos la esencia de lo que somos.

No tengo el honor de conocer a Peter Zumthor, solo he dialogado con él a través de sus espacios y leyendo sus textos, pero tengo la impresión de conocerlo bien; me ha mostrado su interior, lo que lo forma como persona.

«Hay un punto en que el recuerdo se introduce en la percepción, en el que convergen la observación y la experiencia. Ver es una forma de pensar y, a la inversa, pensar es ver. La imagen de un pensamiento no es como una ilustración o una representación sino más bien una experiencia en relación con el tiempo, con lo que ha sido y con lo que aún debe ser. El pensamiento visual a menudo se encuentra en la voz de la memoria. El problema es cómo activar la memoria y desenterrar el material disponible, cómo volver a explorar lo que ya se ha rechazado o suprimido. Para que funcione la memoria, los recuerdos deben activarse una y otra vez para recuperar el rastro de huellas olvidadas. Sin embargo, recuerdos latentes, aquellos que no tratamos de rescatar conscientemente, pueden actuar de catalizador en determinados contextos o en relación con aspectos específicos de un objeto, un material o una emoción».¹⁷

Construimos un colegio en Prado del Rey, un pueblo blanco, de colonización, de la sierra de Cádiz. No vamos a entrar en la inmensa capacidad de los árabes y su mirada, nuestra mirada, para colonizar estos lugares. Llegamos al lugar y nos asomamos, literalmente a él; el solar estaba al sur este del núcleo urbano, en una ladera endiablada en la cual parecía imposible poder situar un edificio de uso docente. Creamos bancadas en el terreno para modelar espacios exteriores e interiores. Situamos el edificio enganchado de las dos terrazas principales con 4,5m de diferencia de cota. El edificio cúbico, blanco disgregado quería mimetizarse con el pueblo. Las diferentes plataformas en el terreno y la disposición del edificio daban una variedad de espacios pensados para despertar los sentidos y la imaginación de los niños; para llenarlos de recuerdos. Había un espacio cúbico, central, etéreo, abierto pero cubierto, con un óculo central cuadrado de 3,5 x 3,5m. Este atrio te acogía al entrar, te distribuía y servía de lugar de juego los días de lluvia y calor. Pensamos que los niños jugarían con la lluvia al caer por el agujero central. Además el sol al atravesarlo dibujaría el movimiento de la tierra en el interior del atrio.

Un niño es algo precioso, es un tesoro. Un niño es infinito. Un mundo de

¹⁷ SERRA, Richard. *La materia del tiempo. Cuestiones, Contradicciones, Soluciones*. Ed. Guggenheim. Bilbao, 2005, p.48.



Un niño es algo precioso, es un tesoro. Un niño es infinito. Un mundo de sueños. Es una persona con infinitas posibilidades. Todo es posible en él, es capaz de alcanzar mundos con los que nosotros no hemos soñado.

sueños. Es una persona con infinitas posibilidades. Todo es posible en él, es capaz de alcanzar mundos con los que nosotros no hemos soñado. Pero todo el proceso de socialización va matando su creatividad. Lo va encajonando, dirigiéndolo a un fin conocido por todos. Le van quitando los sueños.

Creamos espacios para que los niños los llenaran con sus carreras y gritos, y con sus silencios... para aprender de ellos, de las sensaciones que producen. De como el agua cae por el óculo de atrio de entrada, de cómo la luz baña los espacios interiores, de cómo desde el interior del edificio uno se asoma al paisaje.

Hemos intentado abrir de nuevo el mundo de los sueños y perdernos en el paisaje. Pretendemos provocar sueños, llenar la vida de los que allí habiten de sensaciones, haciéndoles mirar el lugar que allí tienen. Enseñándoles a dialogar con el mundo natural que los rodea. Es simplemente un lugar desde el cual mirar.

Y hay rincones para que los niños se pierdan, se escondan, experimenten y no estén bajo los ojos de quienes los vigilan, los moldean, los sociabilizan, los domestican y matan su creatividad y sus sueños.

Pedimos a los niños que dibujaran lo que más les llamaba la atención en el colegio.

Un niño es un mundo. Es infinito.

Reflexionando sobre todo ello y habiendo intentado crear espacios que hicieran a los niños soñar, visitamos el colegio cuando empezó a usarse. Pedimos a los alumnos, con permiso de sus profesores, que realizaran un dibujo libre sobre el colegio, en un intento de encontrar una pista que reforzase nuestra teoría de que los espacios forman y transforman a las personas que los habitan.

Me interesaban los dibujos de los niños más pequeños ya que su mirada es más intensa y no tratan de dibujar la realidad. Miran, comprenden y expresan lo que tienen en su mente sin intentar crear una imagen mimética de la realidad. Dibujan sin prejuicios, como la poesía, viene directamente del corazón y se plasman sus dibujos sin filtrarlos por la realidad que les rodea y que aún no les ha acostumbrado la mirada.

Una persona está definida desde muy temprana edad: El ser humano tiene que adaptarse a la compleja vida social donde tendrá que vivir. Posee un cerebro muy complejo que tiene que madurar poco a poco. El desarrollo social y emocional dura 15 años. Pero está mucho más definido de lo que pensamos desde muy temprana edad.

«Ciertos aspectos del pensamiento que parecen sofisticados y elaborados – la moral o la matemática, por ejemplo – ya están esbozados desde el día en que nacemos... El sistema ejecutivo, es la torre de control del cerebro, que se consolida lentamente con el desarrollo...y nos constituye como seres sociales...



Los espacios hay que experimentarlos por uno mismo, es como la vida que cada uno tiene que vivir la suya.

La capacidad de gobernar nuestras acciones depende de la integridad del sistema de función ejecutiva».¹⁸

La mirada del niño hacia lo que le rodea, la experimentación desde su propio cuerpo, primero, hasta el descubrimiento del espacio donde se mueve y habita. El niño aprende experimentando, la experiencia supone supervivencia. El niño experimenta jugando. Nicolas Humphrey escribe:

«La infancia humana es un extraordinario invento biológico...En pocos animales el crecimiento está tan retardado como en los seres humanos. No hay animal que explore la infancia, como periodo de desarrollo social y emocional, como lo hacen los seres humanos».¹⁹

Recuerdo la lluvia al caer en mi infancia. Aún, a veces, al oler la lluvia, cierro los ojos y siento la brisa húmeda en mi cara, los latidos frenéticos de mi corazón, la cinética de los espacios de las galerías que se convertían en el lugar de juego, los gritos de los niños...me transporto a ese lugar donde empecé a aprender. Donde el tiempo se percibía en función de la velocidad y del espacio de juego.

Siendo niño visité Roma en 1977, recuerdo la escala de los espacios. Los espacios más cercanos a ello, experimentados por mí, hasta ese momento habían sido las catedrales. El Panteón de Agripa me fascinó; su espacio central, su escala y ese óculo de 9m de diámetro abierto durante siglos a la lluvia y al Sol. Aún, al entrar en ese espacio, aunque he tenido el placer de experimentarlo en numerosas ocasiones tengo la sensación de hacerlo por primera vez. Los espacios hay que experimentarlos por uno mismo, es como la vida que cada uno tiene que vivir la suya. El Panteón es un espacio poderoso, brutal...te atrapa, te saca el alma del cuerpo, te eleva y te funde con él. Es como un gran agujero negro en el universo, que lo atrae y lo absorbe todo. Es un espacio central de gran escala en el cual no te sientes pequeño.

J. Pallasmma nos habla sobre cómo se experimenta el espacio arquitectónico: Silencio, Tiempo y soledad:

«La experiencia auditiva más primordial creada por la arquitectura es la tranquilidad. La arquitectura presenta el drama de la construcción silenciada en materia, espacio y luz [...]. Una experiencia arquitectónica potente silencia todo el ruido exterior; centra nuestra atención sobre nuestra propia experiencia y, como ocurre con el arte, nos hace ser conscientes de nuestra soledad esencial [...]. Experimentar una obra de arte es un diálogo privado entre la obra y el espectador que excluye otras interacciones».²⁰

¹⁸ SIGMAN, Mariano. *La vida secreta de la mente*. Editorial Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U. Barcelona, 2016, pp.29-30.

¹⁹ HUMPHREY, Nicholas. *La mirada interior*. Editorial Alianza Editorial S.A. Madrid, 1986, p.104.

²⁰ PALLASMA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2014, pp. 63-64.



Jugar para descubrir: De niños jugando descubrimos el mundo, le ponemos nombre a las cosas y en nuestra naturaleza está el intentar comprenderlas.

Tras atravesar el espacio definido por las majestuosas columnas de granito que definen la entrada crucé la puerta y llegué a su espacio central. Al principio andaba y miraba como la luz del sol penetraba en el interior del espacio por el óculo central. Había una intencionada relación entre ese gran vientre que me acogía y los astros que nos rodean. Recorrí con la mirada las hornacinas inferiores y superiores, los casetones que forman la cúpula. Me sentí confuso, abandoné mi cuerpo y volé por el espacio. En seguida recordé la agradable sensación que sentía al entrar en el círculo de cipreses que había en el jardín de la casa donde me crié.

El panteón es un espacio que tiene la cualidad de hacernos abandonar nuestro cuerpo para volar por él, al igual que me ocurrió al entrar de niño en el círculo de ciprés donde decidí hacerme una cabaña. La cabaña estaba situada dentro del muro cilíndrico verde que contenía al espacio central. Cualifique un pequeño espacio en ese muro, mi cabaña, para habitar desde la altura aquel espacio central que conmovía mi alma. El Panteón de agripa y el círculo de ciprés son espacios centrales, con una sensación clara de verticalidad, son espacios que te elevan. Mi cabaña se situaba en ese espacio de manera similar a como se sitúan las hornacinas que están bajo la cornisa de arranque de la cúpula. Es el lugar intermedio donde te gustaría sentarte una vez que, liberado de tú cuerpo, empiezas a volar.

Jugar para descubrir: De niños jugando descubrimos el mundo, le ponemos nombre a las cosas y en nuestra naturaleza está el intentar comprenderlas.

«Los niños desde muy pequeños tienen un mecanismo muy sofisticado para indagar y construir conocimiento. [...]. Un aspecto preciso del método científico consiste en la indagación y exploración metódica para descubrir y desambiguar relaciones causales en el universo [...]. Los chicos hacen ciencia: construyen teorías y modelos de acuerdo con la explicación más plausible de los datos que observan».²¹

Cuando de niños percibimos el espacio que nos rodea, nos posicionamos en él. Observamos el firmamento. Buscamos los escondites de nuestra casa para jugar, para experimentar. Llevaremos la esencia de los espacios y lugares donde crecimos con nosotros durante toda nuestra vida.

«Somos lo que decidimos».²² Todo proceso creativo consiste en tomar una

21 SIGMAN, Mariano. *La vida secreta de la mente*. Editorial Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U. Barcelona, 2016, pp.42-43.

22 SIGMAN, Mariano. *La vida secreta de la mente*. Editorial Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U. Barcelona, 2016, p.65. El matemático británico Alan Turing descubrió un algoritmo que evaluaba al unísono todas las configuraciones – cada una con correspondiente a un posible código – y, de acuerdo con su capacidad de predecir una serie de mensajes esperables, actualizaba la probabilidad de cada una de ellas. Medio siglo después se descubrió que el cerebro humano utiliza el algoritmo de Turing para tomar decisiones. El cerebro elabora un paisaje de opciones y da inicio a una carrera entre ellas que tendrá un único ganador. Turing fue uno de los fundadores de la computación y la inteligencia artificial.



Hay que buscar en nuestro inconsciente para crear. Viajar allí, llegar dentro, percibir lo que hay. Pero no podemos hacerlo con los ojos de la razón. En ese lugar de nuestra mente tenemos que mirar con el corazón, dejarnos llevar sentir, dejar % uir las sensaciones.

serie de decisiones, decir no y decir sí, a los caminos que se abren durante el proceso. Tenemos un concepto o idea que queremos transmitir. En nuestro caso como arquitectos tenemos que transmitirlo mediante las sensaciones que provoquen los espacios creados en nuestra arquitectura. Por lo tanto esa idea inicia un camino y a partir de ahí hay una cadena de toma de decisiones que llevan a una meta. Crear es tomar decisiones.

Esas decisiones tienen un componente racional, es decir están dirigidas por un pensamiento consciente; o esa decisión puede venir de un impulso guiado por una intuición, es decir no están dirigidas por un pensamiento consciente. Ambas decisiones conscientes o intuitivas salen de nuestro interior, de lo más profundo de nuestro ser, están ahí, almacenadas en nuestro cerebro y con ellas mostramos lo que somos. Hay cosas que almacenamos en nuestro consciente y otras que están almacenadas en nuestro inconsciente. Esa es nuestra “mochila“, y ahí miramos para crear. «La consciencia, es bastante estrecha y en ella podemos alojar poca información. El inconsciente, en cambio, es mucho más vasto».²³ Creemos que en nuestro inconsciente almacenamos todo lo que nos formó y nos sigue formando como personas y, al mirar dentro, en los procesos creativos, aparecen cosas que no sabemos explicar, están en nuestro inconsciente, y que luego, a veces, pasamos al pensamiento consciente.

Pensamos que la comunicación con nuestra parte inconsciente es muy productiva, para conocernos, para saber lo que somos, para entendernos a nosotros mismos.

Dialogando con nosotros mismos, a lo largo de nuestra historia vital, nos hemos conocido mejor y hemos encontrado el origen de lo que en principio afloró en el proceso creativo de manera inexplicable.

En los procesos creativos las personas recurrentemente volvemos sobre conceptos que afloran cuando nos ponemos a trabajar. Ocurre en cualquier proceso creativo, independientemente de la disciplina que se trate.

Guardamos cosas en nuestro consciente, información que tenemos siempre presente. Y guardamos otras muchas en nuestro inconsciente. Es allí donde guardamos gran parte del contenido de nuestro continuo diálogo con el exterior. Hay que buscar en nuestro inconsciente para crear. Viajar allí, llegar dentro, percibir lo que hay. Pero no podemos hacerlo con los ojos de la razón. En ese lugar de nuestra mente tenemos que mirar con el corazón, dejarnos llevar sentir, dejar fluir las sensaciones.

Rainer Maria Rilke escribe en París su novela semiautobiográfica Los cuadernos de Malte Laurids Brigge y en un fragmento nos muestra como mira en su interior para crear:

²³ SIGMAN, Mariano. *La vida secreta de la mente*. Editorial Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U. Barcelona, 2016, p.80.



Los recuerdos mismos, no son aún esto. Hasta que no se convierten en nosotros, sangre, mirada, gesto, cuando ya no tienen nombre y no se les distingue de nosotros mismos, hasta entonces no puede suceder que en una hora muy rara, del centro de ellos se eleve la primera palabra de un verso.

«Para escribir un solo verso, es necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas; hace falta conocer a los animales, hay que sentir cómo vuelan los pájaros y saber qué movimiento hacen las pequeñas flores al abrirse por la mañana. Es necesario poder pensar en caminos de regiones ignotas, en encuentros inesperados, en despedidas que hacía tiempo se veían llegar; en días de infancia cuyo misterio no está aún aclarado; [...] en mañanas al borde del mar, en la mar misma, en mares, en noches de viaje que temblaban muy alto y volaban con todas las estrellas -y no es suficiente incluso saber pensar en todo esto. Es necesario tener recuerdos de muchas noches de amor, en las que ninguna se parece a la otra, [...] Es necesario aún haber estado al lado de los moribundos, haber permanecido sentado junto a los muertos, en la habitación, con la ventana abierta y los ruidos que vienen a golpes. Y tampoco basta tener recuerdos. Es necesario saber olvidarlos cuando son muchos, y hay que tener la paciencia de esperar que vuelvan. Pues, los recuerdos mismos, no son aún esto. Hasta que no se convierten en nosotros, sangre, mirada, gesto, cuando ya no tienen nombre y no se les distingue de nosotros mismos, hasta entonces no puede suceder que en una hora muy rara, del centro de ellos se eleve la primera palabra de un verso».²⁴

²⁴ RILKE, Rainer Maria. *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*. Editorial Alba Editorial S.L.U. Barcelona, 2016, p.124.



El ser humano tiene la capacidad de comunicarse, de relacionar su mundo con el exterior. Esta acción la ejecutamos con todas las cosas. Intentamos conocer y comprender todo lo que nos rodea, de modo consciente o inconsciente. Necesitamos comprender el mundo exterior, en el cual habitamos. Por eso entablamos un diálogo con todas las cosas para comprenderlas.

5. EL PROCESO DE LA COMUNICACIÓN: LA COMUNICACIÓN MEDIANTE EL ESPACIO

Todo es comunicación. Todo lo que los seres humanos hemos sido capaces de alcanzar lo debemos a nuestra capacidad de comunicación. Las sociedades han sido más avanzadas cuanto más sofisticada ha sido su capacidad de comunicación. El ser humano ha evolucionado en su capacidad de comunicación hasta límites insospechados por nuestros antepasados. Cuanta más capacidad tenemos de entender al otro, es decir el imaginarnos en la situación del otro, mayor es nuestra capacidad de comunicación. El ser humano tiene la capacidad de comunicarse, de relacionar su mundo con el exterior.

Nicholas Humphrey nos habla de la necesidad del ser humano de entender el comportamiento de los otros seres humanos, de responder a él y manipularlo. Esta acción la ejecutamos con todas las cosas. Intentamos conocer y comprender todo lo que nos rodea, de modo consciente o inconsciente. Necesitamos comprender el mundo exterior, en el cual habitamos. Por eso entablamos un diálogo con todas las cosas para comprenderlas. J. H. van den Berg escribe: “Los poetas y los pintores son fenomenólogos natos”. Y observando que las cosas nos “hablan”, y que por ese hecho tenemos, si damos todo su valor al lenguaje, un contacto con las cosas».²⁵

Pero «La única consciencia que conocemos directamente es la nuestra. Incluso cuando percibimos la conciencia de otro ser humano estamos percibiendo sólo lo que nosotros proyectamos»²⁶ solo podemos entrar dentro de otro o ponernos en su situación usándonos a nosotros mismos.

«Lo social cambia el cerebro, y esto a su vez define lo que somos como seres sociales».²⁷ Nuestro cerebro ha evolucionado adaptándose a medida que nuestras relaciones sociales eran más complejas; y, además, Mariano Sigman nos dice que nuestro cerebro se desarrolla más y crece por los estímulos de vivir en sociedad.

Somos seres sociales. Los seres humanos somos seres sociales, vivimos y crecemos como grupo. En una época donde el ser humano demanda la individualidad dentro de la colectividad. Una época donde si hay algo seguro es que nada es seguro. Queremos ser únicos e independientes, pero queremos agua caliente, luz, sanidad,.. etc. Esto nos hace ver cómo de enraizado está

²⁵ BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Editorial Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. Buenos Aires, 2000, p.16. (J. H. van den Berg, K e Phenomenological Approach in Psychology. An introduction to recent phenomenological Psychopathology. Charles-C. Tilomas, ed. Springfield, Illinois, U.S.A. 1955, p. 61.)

²⁶ HUMPHREY, Nicholas. *La mirada interior*. Editorial Alianza Editorial S.A. Madrid, 1986, p.87.

²⁷ SIGMAN, Mariano. *La vida secreta de la mente*. Editorial Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U. Barcelona, 2016, p.60.



ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY

El Principito

CON LAS ACUARELAS DEL AUTOR



CON TEXTO ORIGINAL FRANCÉS

En la comunicación escrita, los interlocutores no comparten ni espacio ni tiempo. El escritor, el cual ya no está físicamente, expone sus ideas (emite su mensaje) en su texto y el lector no solo hace una lectura lineal, sino que realiza una lectura paralela enfrentándola con el propio individuo y creando mundos paralelos.

nuestra pertenencia al grupo social. No somos ya capaces de imaginarnos fuera de la sociedad. Poco tiempo atrás volvimos la vista a la naturaleza intentando sentirnos libres y hubo muchos intentos de buscar allí un lugar para la independencia. Ahora queremos ser libre y únicos dentro del sistema.

El proceso de la comunicación. El ser humano tiene la capacidad de comunicarse, de relacionar su mundo con el exterior. En el proceso de la comunicación hay un intercambio de experiencias que enriquecen a los individuos y cuando cada cual sigue su viaje algo ha cambiado en ellos. Esa comunicación existe con todo lo que nos rodea y nos hace cambiar. También nos comunicamos con nosotros mismos. Con nuestro “yo interior” y con nuestro inconsciente.

«Converso con el hombre que siempre va conmigo
—quien habla solo espera hablar a Dios un día—;
mi soliloquio es plática con este buen amigo
que me enseñó el secreto de la filantropía».²⁸

En el proceso de la comunicación oral entre dos personas, ambas, muestran sus pensamientos, emiten sus mensajes, de tal modo que, lo que se produce en el medio, es decir, la fusión de esas dos ideas, ya no pertenece ni a uno ni a otro, si no a ambos. Aparece algo nuevo que no existía antes de iniciarse esa comunicación. En ese proceso de comunicación tiene que haber contaminación entre las ideas de ambos para formar algo nuevo.

En la comunicación escrita, los interlocutores no comparten ni espacio ni tiempo. El escritor, el cual ya no está físicamente, expone sus ideas (emite su mensaje) en su texto y el lector no solo hace una lectura lineal, sino que realiza una lectura paralela enfrentándola con el propio individuo y creando mundos paralelos.

La lectura que hace una persona de un libro no es la misma que hace otro. Es el mismo libro pero la comunicación que se ha establecido entre el escritor y el lector es única y personal. La comunicación escrita es más sofisticada que la oral, donde las personas que se comunican comparten espacio y tiempo. En la comunicación escrita el escritor se comunica con los lectores de cualquier época, no se comparte espacio ni tiempo.

Podemos comunicarnos con Homero, que hace mucho tiempo que escribió la Odisea. No es necesaria la presencia física de la persona en el proceso de la comunicación. Utilizamos la palabra escrita como vehículo y cada uno de nosotros hará una lectura de la Odisea; se comunicará con Homero de forma diferente y navegará por sus páginas, construyendo con él otros caminos, viajes, recorridos que no estaban ni en el libro ni en nosotros. Él no está pero el proceso es idéntico, sólo que Homero no se lleva nada, su premio es permanecer

28 MACHADO, Antonio. *Campos de Castilla*. Retrato. Madrid, 1912, p.53.

*Esos ojos que te miran.*

en el tiempo fundiendo su mente con las nuestras.

Igual ocurre cuando nos comunicamos con una obra de arte. Quizás aquí se hace más evidente que con la comunicación escrita el hecho de la interpretación, es decir, el que cada persona tiene una comunicación personal con la otra que creó la obra de arte, con el artista que emite su mensaje mediante esa acción. En el proceso de la comunicación no necesitamos de la palabra, escrita o hablada. Dialogamos con un pintor a través de su obra. Del mismo modo, cada cual establecerá su diálogo con una escultura o una pintura. Así nos comunicamos con estas obras como si tuvieran vida propia.

El pintor nos muestra su lienzo, nos hace pensar, nos hace sentir. Establecemos una comunicación directa con él a través de su obra. Visitando en 1989 el museo Picasso de París me detuve ante el cuadro llamado el beso. Picasso lo pintó en 1969 cuando vivía en Mougins y conoció a su última esposa, Jacqueline Roque. En él se autorretrata a sus 88 años, cuatro años antes de morir, besando a su joven pareja. No hay palabras para describir lo que expresan los ojos de Picasso. En sus ojos pude percibir lo que sentía en el momento de pintar el cuadro. Un hombre mayor, con la mirada de un niño, en el último periodo de su vida. Se agarraba a la vida con ese beso que daba a la joven, como queriendo recuperar para su cuerpo el ímpetu que sentía por la vida. Quería tener el cuerpo tan joven como su amada. La manera de mirar la seguía teniendo joven, quizás más joven que nunca. No podía despegar mis ojos de los de Picasso, lágrimas brotaron de mis ojos.

“He pintado de niño como un hombre para terminar pintando como un niño”. Picasso fue capaz en su época madura de pintar como pinta un niño. Sin prejuicios, desde su corazón, con la mirada limpia.

El director de cine juega con nuestras emociones cuando nos ponemos delante de la gran pantalla. Al igual que el director de orquesta hace sonar la música, el director de cine manipula y dirige nuestras emociones para comunicarse con nosotros. Nos lleva a estados emocionales que quizás de otra manera no experimentaríamos. En cierto modo podemos entender el cine, al igual que los sueños, como un campo de experimentación emocional en el cual experimentamos dando libertad a que el director manipule nuestro estado emocional y nos haga vivir otras experiencias que sólo lograríamos en sueños o situaciones análogas a esa realidad. Nos viene a la memoria la película de La vida es bella. En la película se puede experimentar lo que ese padre siente al saber el futuro que el espera a su hijo estando ahí metido y su lucha por ofrecerle algo. Y como juega con la realidad para intentar entenderla de otra manera y ofrecer una esperanza a su hijo. Nicholas Humphrey nos habla de las técnicas creadas por la civilización occidental, el cine y la televisión, para explorar la extensión y la profundidad de los sentimientos humanos. Y del problema de estos medios como sustituto de la experimentación. En cualquier campo tiene que haber un momento en el cual la gente experimente por sí



Cuando El Lebrijano canta se moja el agua.

misimos. No podemos construir nuestro imaginario con experiencias ajenas. Hay que vivir la vida, experimentar por nosotros mismos y estar atento a lo que nos rodea, pues hay un diálogo continuo entre nosotros y lo que está fuera de nuestro cuerpo. Nicolas Humphrey utiliza una cita preciosa, habla sobre «un joven de infantería que, tras haber matado a un hombre, se sorprende porque se siente como se sentiría cualquiera: Me sentí arrepentido. No sé por qué me sentí arrepentido. John Wayne nunca se sintió así».²⁹ Nos asusta pensar cómo podemos sustituir nuestros propios sentimientos y experiencias por las recibidas a través de los medios de comunicación. Pienso en todos los jóvenes que viven una realidad paralela dentro de los videojuegos.

El poeta se comunica con nosotros directamente al corazón. Juega con la evocación del significado de las palabras en nuestro interior. Toca la esencia de las sensaciones guardadas en nuestro ser, se comunica directamente con nuestro corazón. Busca despertar lo oculto en el inconsciente.

«En los poemas se manifiestan fuerzas que no pasan por los circuitos de un saber. Las dialécticas de la inspiración y del talento se iluminan si se consideran sus dos polos: el alma y el espíritu...Las resonancias se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo, la repercusión nos llama a una profundización de nuestra propia existencia. En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro. La repercusión opera un cambio del ser. Parece que el ser del poeta sea nuestro ser. La multiplicidad de las resonancias sale entonces de la unidad de ser de la repercusión. Más simplemente dicho, tocamos aquí una impresión bien conocida de todo lector apasionado de poemas: el poema nos capta enteros. Esta captación del ser por la poesía tiene un signo fenomenológico que no engaña. La exuberancia y la profundidad de un poema son siempre fenómenos de la duplicación resonancia-repercusión. Parece que por su exuberancia el poeta reanima en nosotros unas profundidades. Para dar cuenta de la acción psicológica de un poema habrá, pues, que seguir dos ejes de análisis fenomenológicos, hacia las exuberancias del espíritu y hacia la profundidad del alma».³⁰

Una noche en el patio de casa de mis padres, siendo yo pequeño, García Márquez, oyendo al lebrijano, le escribió en una servilleta: “Cuando El lebrijano canta se moja el agua”. Hoy reflexionando sobre la poesía he recibido la noticia de la muerte de Juan Peña “El lebrijano” (13/7/16) y han venido a mi memoria las palabras que García Márquez le escribió y su significado, su mensaje, el cual va directo al corazón, aflorando la esencia de los sentimientos que guardamos en nuestro inconsciente.

El arquitecto utiliza el espacio para comunicarse. El individuo se mueve por el espacio, lo habita, interactúa con él, lo lee...El arquitecto dejó su mensaje en el espacio que creó. Se produce la comunicación mediante el espacio y el individuo, a través de las sensaciones que el espacio produce. «En la experiencia del arte tiene lugar peculiar intercambio; yo le presto mis

²⁹ HUMPHREY, Nicholas. *La mirada interior*. Editorial Alianza Editorial S.A. Madrid, 1986, p.141.

³⁰ BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Ed. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2000, pp.11-12.



La poesía despierta mecanismos similares al olor. Los espacios evocan sensaciones similares a la poesía. A la música. En la arquitectura el vehículo de la comunicación es el espacio.

emociones y asociaciones al espacio y el espacio me presta su atmósfera, que atrae y emancipa mis percepciones y mis pensamientos».³¹

Nos comunicamos con todo lo que está fuera de nosotros; con los seres humanos y sus creaciones, con la naturaleza y los seres vivos y con el espacio en el cual habitamos. Establecemos ese diálogo, desde nuestro nacimiento, de modo inconsciente y nos vamos convirtiendo en lo que somos.

«Todo el mundo reconoce hoy que el conocimiento científico de cómo se desarrolla el cerebro humano tras el nacimiento y de cómo ese cerebro aprende de todo cuanto le rodea (desde el mismo momento que ve la luz el niño tras nacer) va a producir un profundo impacto en la educación».³²

Humphrey nos explica cómo la cultura ha ido introduciendo en cada uno de nosotros la experiencia acumulada de multitud de otras personas: «usted ha viajado con Defoe, amado con Shakespeare, cantado con Verdi, reído con Runyan, y observado el mundo a través de los ojos de Rembrandt o Van Gogh».³³

«Debemos tener claro que nosotros los arquitectos somos comunicadores, y la arquitectura un medio de comunicación, así como los periódicos, la radio, la televisión son instrumentos que condicionan (según Renato de Fusco), nuestro comportamiento y caracterizan la sociedad, debemos considerar que la arquitectura transmite información que condiciona y caracteriza. Tan así que ella, permite a estudiosos en el campo sociológico y antropológico interpretar a una cultura a través de sus obras arquitectónicas».³⁴

La comunicación mediante el espacio. Nos comunicamos con el espacio. Esta mañana caminando por la calle pasé junto a un jazmín. Me detuve y guardé unos cuantos en mi mano, de niño mi madre nos ponía un cuenquito lleno de jazmines en nuestra mesita en las noches de verano. Seguí mi camino y sin darme cuenta llevé la mano, llena de jazmines, a mi nariz. Su aroma me transportó a otros muchos lugares ya experimentados por mí y que estaban guardados. Despertó lugares, situaciones, recuerdos. La poesía despierta mecanismos similares al olor. Los espacios evocan sensaciones similares a la poesía. A la música.

En la arquitectura el vehículo de la comunicación es el espacio. El arquitecto transmite su mensaje (ideas o conceptos) a través de las sensaciones que el espacio, que forma su arquitectura, produce en el habitante. El espacio es el vehículo de la comunicación entre el arquitecto y el visitante.

31 PALLASMA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2014, p.13.

32 MORA, Francisco. *Neuroeducación. Solo se puede aprender aquello que se ama*. Alianza Editorial S.A. Madrid, 2016, p.18.

33 HUMPHREY, Nicholas. *La mirada interior*. Editorial Alianza Editorial S.A. Madrid, 1986, p.132.

34 COTO, Adrian. «Hablemos de arquitectura» en: Arqhys, Arquitectura y Decoración, nº 12, 2012. Publicación digital. <http://www.arqhys.com/articulos/arquitectura-hablemos.html> [Consultado mayo 2016]



El diálogo con lo que nos rodea: Podríamos aprender mucho más de nuestro exterior, nuestro entorno, si fuésemos conscientes de que nos estamos comunicando continuamente con él. Tenemos una predisposición a comunicarnos con todo lo que nos rodea, con el espacio y con todo lo que está dentro de él.

«Nos encontramos en constante diálogo e interacción con el entorno, hasta el punto de que es imposible separar la imagen del yo de su existencia espacial y situacional.»... «El encuentro con cualquier obra de arte implica una interacción corporal... Una obra de arte funciona como otra persona con quien uno conversa inconscientemente... A medida que la obra interactúa con el cuerpo del observador, la experiencia refleja las sensaciones corporales del creador. En consecuencia, la arquitectura es comunicación desde el cuerpo del arquitecto directamente al cuerpo de la persona que encuentra la obra, quizás siglos más tarde».³⁵

Para que se produzca la comunicación hay que experimentar el espacio. Y hay que hacerlo en primera persona. Es un hecho personal, íntimo, intransferible. El espacio nos muestra sus conceptos y nosotros enfrentamos nuestro yo a él, nos fundimos, nos comunicamos. El sustituir la imagen por la percepción del espacio aborta la comunicación.

«La cultura contemporánea en general marcha hacia un distanciamiento, una especie de desensualización y deserotización escalofrantes de las relaciones humanas con la realidad... Las imágenes se convierten en productos manufacturados infinitos que aplazan el aburrimiento... Estamos hechos para vivir en un mundo inventado de ensueño... Sugiero que se ha producido un cambio bien diferenciado en nuestra experiencia sensitiva y perceptiva del mundo que se refleja en el arte y en la arquitectura».³⁶

Se produce un diálogo continuo entre nosotros y el espacio que nos rodea. Habitamos el espacio con nuestro cuerpo, nos movemos por él. Percibimos todo lo que nos transmite. Somos los espacios que hemos habitado, recorrido, experimentado... pues guardamos su esencia en nuestro corazón.

El diálogo con lo que nos rodea. Podríamos aprender mucho más de nuestro exterior, nuestro entorno, si fuésemos conscientes de que nos estamos comunicando continuamente con él. Tenemos una predisposición a comunicarnos con todo lo que nos rodea, con el espacio y con todo lo que está dentro de él. Si ejercitáramos esa habilidad desde niños podríamos desarrollarla infinitamente más. Por ejemplo, la predisposición que algunas personas tienen por la música, si no la desarrollan, se queda en unos estados muy incipientes. «Muchas predisposiciones - a la música por ejemplo - que tiene que ver con la constitución biológica de la corteza auditiva son muy maleables por la experiencia social, que a su vez cambia y modifica el cerebro»... Tenemos unas habilidades biológicas y otras culturales... «Lo biológico y lo cultural están íntimamente relacionados».³⁷ Creemos que debíamos ejercitar esta cualidad en las escuelas, pues el diálogo consciente con el espacio que nos rodea, el espacio que habitamos y con nosotros mismos enriquecería mucho a nuestros niños.

³⁵ PALLASMMA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2014, pp.76-77.

³⁶ PALLASMMA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2014, pp.38-39.

³⁷ SIGMAN, Mariano. *La vida secreta de la mente*. Editorial Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U. Barcelona, 2016, p.59-61.



Porque es cierto que el cerebro se remodela constantemente, ya lo hemos señalado, en los espacios que los arquitectos construyen y más si éstos son colegios.

Nos preocupa cómo puede interferir, el que estemos viviendo nuestras vidas atrapados en la pantalla de un teléfono móvil, en nuestra comunicación inconsciente con el exterior.

Lo exterior nos da forma, nos transforma. Lo que somos es el resultado del dialogo que desde nuestro nacimiento hemos ido realizando con todo lo que está fuera de nuestro cuerpo.

«Merleau Ponty vio una relación osmótica entre el yo y el mundo – ambos se interpenetran y definen uno al otro – y enfatizó la simultaneidad e interacción de los sentidos. Merleau-Ponty escribe: “Mi percepción no es por tanto, una suma de datos conocidos visuales, táctiles y auditivos. Percibo de una forma total con todo mi ser: capto una estructura única de la cosa, una única manera de ser que habla de todos los sentidos a la vez».³⁸

«De lo que no cabe la menor duda es de que toda percepción genera una reacción emocional sutil o brusca y aguda, de bueno o malo, de atractivo o rechazo, de acercamiento o huida, de desagrado o belleza, y de esta percepción, aguda o continuada, de ese marco cotidiano, no está ausente el edificio, las paredes del aula, el aula misma y los espacios de recreo del colegio.. Los edificios que construyen no sólo deberían tener exquisita razón y cálculo en su diseño y construcción, sino también emoción y sentimiento en grado sublime y, desde luego, su impacto sobre el funcionamiento específico de un cerebro que aprende y memoriza. La nueva neuroarquitectura estudia perspectivas inéditas con las que poder romper tiempos y espacios “a secas” para reconvertirlos en tiempos y espacios “humanos”, en espacios de un nuevo orden y complejidad que obedezcan y potencien la expresión y el funcionamiento de los códigos que el cerebro trae al nacimiento. Con ello se espera establecer un nuevo diálogo con el entorno, creando en los colegios formas innovadoras que hagan sentirse a los niños con más bienestar mientras aprenden, memorizan y cambian, se conforman y construyen sus cerebros. Porque es cierto que el cerebro se remodela constantemente, ya lo hemos señalado, en los espacios que los arquitectos construyen y más si éstos son colegios».³⁹

Centro de Enseñanza Secundaria en Cañada Rosal

Todos los estímulos que nos llegan del exterior a través de nuestros sentidos nos influyen. Nos forman, nos transforman. Todo esto pasa y la mayor parte de las veces no somos conscientes de ello.

Las personas en la incertidumbre de hoy día navegan por el mundo. El ser humano vuelve a ser nómada, como único equipaje lleva consigo todo su conocimiento, ese es su tesoro. Conocimiento entendido como todo lo que ha formado parte de sus vidas, toda la relación que desde su nacimiento han tenido con el mundo exterior.

³⁸ PALLASMMA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2014, p.24.

³⁹ MORA, Francisco. *Neuroeducación. Solo se puede aprender aquello que se ama*. Alianza Editorial S.A. Madrid, 2016, pp.140-141

Todos recordamos nuestra infancia o nuestra adolescencia. Es algo lejano. Nuestros recuerdos se funden y entramos en el mundo de los sueños. Hay sensaciones, recuerdos, olores, determinados lugares.

Con este Centro de Secundaria en Cañada Rosal hemos intentado, en una parcela rectangular, plana, sin ninguna vista principal a un paisaje, sin una cualificación especial, crear mundos para dialogar y comunicarnos con ellos. Vehículos para crear recuerdos, para formarnos, para hacernos soñar. Lugares que provoquen sensaciones, las cuales algún día formen parte de las personas que allí han habitado.





Nos situamos con nuestro cuerpo en el espacio. Nos movemos por el espacio que nos rodea. Dialogamos constantemente con el mundo exterior.

6. SINTIENDO NUESTRO ENTORNO: LOS ESPACIOS NOS HABLAN

«La navidad no está en ningún lado, está en el tiempo. Esta frase esconde un principio: Organizamos el pensamiento con nuestro propio cuerpo».⁴⁰ Nos situamos con nuestro cuerpo en el espacio. Nos movemos por el espacio que nos rodea. Dialogamos constantemente con el mundo que nos rodea.

«El espacio es real porque parece afectar a mis sentidos mucho antes que a mi razón. La materialidad de mi cuerpo coincide y lucha a la vez con la materialidad del espacio. Mi cuerpo lleva implícitas propiedades y determinaciones espaciales: arriba, abajo, derecha, izquierda, simetría, asimetría. Mi cuerpo escucha tanto como ve. Desdoblándose contra las proyecciones de la razón, contra la Verdad Absoluta...aquí está el Espacio Sensorial».⁴¹

Nuestro entorno nos ha ido formando a lo largo de nuestra historia, y al mismo tiempo hemos modificado nuestro entorno inmediato. Desde que nacimos nos hemos comunicado con todo lo que está fuera de nuestro cuerpo y lo que somos es el fruto de esa comunicación.

«Yo enfrente la ciudad con mi cuerpo; mis piernas miden la longitud de los soportales y la anchura de la plaza; mi mirada proyecta inconscientemente mi cuerpo sobre la fachada de la catedral, donde deambula por las molduras y los contornos, sintiendo el tamaño de los entrantes y salientes; el peso de mi cuerpo se encuentra con la masa de la puerta de la catedral y mi mano agarra el tirador de la puerta al entrar en el oscuro vacío que hay detrás. Me siento a mí mismo en la ciudad y la ciudad existe a través de mi experiencia encarnada. La ciudad y mi cuerpo se complementan y se definen uno al otro. Habito la ciudad y la ciudad habita en mí...La filosofía de Merleau-Ponty hace del cuerpo humano el centro del mundo de la experiencia: “nuestro cuerpo es al mundo lo que el corazón es al organismo: mantiene el espectáculo visible constantemente vivo, respira vida en él y lo preserva en sus adentros y con él forma un sistema”... Las experiencias sensoriales pasan a integrarse a través del cuerpo, o mejor dicho, en la misma constitución del cuerpo y el modo de ser humano. La teoría psicoanalítica ha introducido la idea de la imagen o esquema del cuerpo como el centro de integración. Nuestros cuerpos y movimientos están en interacción constante con el entorno; el mundo y el yo se informan y se redefinen constantemente el uno al otro. El precepto del cuerpo y la imagen del mundo pasan a ser una única experiencia existencial continua; no existe el cuerpo separado de su domicilio en el espacio, y no hay espacio que no esté relacionado con la imagen inconsciente del yo perceptivo».⁴²

⁴⁰ SIGMAN, Mariano. *La vida secreta de la mente*. Editorial Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U. Barcelona, 2016, p. 26.

⁴¹ APARICIO, Jesús María. *Enseñando a mirar*. Editorial Nobuko. Buenos Aires, 2011, p.27.

⁴² PALLASMMA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2014, pp.49-50.



¿Papá podemos ir a la luna? ¿Por qué no vamos?... ¡Yo quiero ir a Marte!

6.1. RELACIÓN HOMBRE-UNIVERSO: ¡MI HIJO QUIERE IR A MARTE!

¡Mi Hijo quiere ir a Marte!

Felipe, mi hijo de tres años y medio, y yo estábamos tumbados en la hamaca de nuestra terraza, mirando al cielo, cuando de pronto apareció la luna. Júpiter, visualmente, la seguía.

Con el ímpetu y la insistencia que tienen los niños, cuando algo capta su atención, me pregunto: ¿Papá podemos ir a la luna? ¿Por qué no vamos?... ¡Yo quiero ir a Marte!

Si bien es verdad que yo, tanto a su hermana como a él, les he hecho mirar al cielo buscando las maravillas que nos ofrece, observo en él una especial atracción por lo que está fuera de nuestro planeta. Creo que en el colegio deben estar hablándole sobre el sistema solar ya que uno de los temas recurrentes de sus dibujos es nuestro planeta tierra, Marte, la luna y algún que otro planeta rodeado de estrellas.

Siempre he mirado al universo e, inconscientemente, me he sentido desde niño parte de ese sistema que lo forma todo. Siempre he mirado a mí alrededor con todos mis sentidos. Me siento parte del sistema que forma el universo. Formamos parte del sistema y lo que nos rodea forma parte de nosotros.

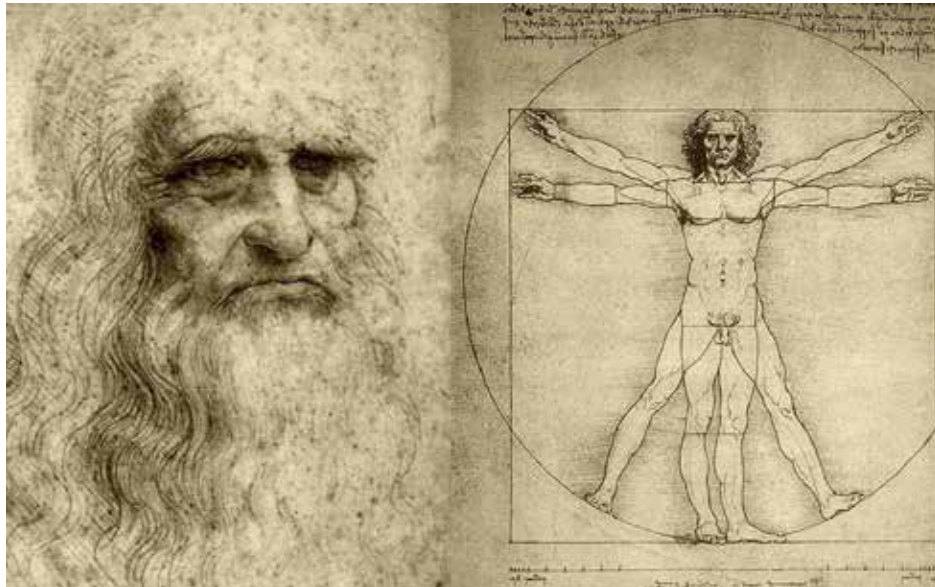
Veo al universo como un sistema muy complejo con un orden subyacente. La ciencia nos ha enseñado que hay unas leyes físicas que lo organizan. Los científicos han observado patrones y fenómenos idénticos en diferentes lugares del universo.

Los nuevos medios que los niños, de hoy día, tienen para explorar su entorno les hacen posicionarse espacialmente con su cuerpo fuera de nuestro planeta. Una de las diversiones del pequeño es abrir el iPad, buscar la carpeta donde está el Google earth y pulsar el icono. Luego aparece nuestra esfera azul, la tierra vista desde el exterior. Por si fuera poco, a esa acción le sigue otra que, tras un trávelin de cámara, sitúa al niño, cual pájaro, con su vista sobre nuestras cabezas.

El ser humano ha observado el firmamento intentando comprender su movimiento y su origen. De ahí ha surgido la reflexión sobre el origen del ser humano. Muchas culturas han sentido que estamos compuestos por la materia que nos rodea y, de este modo, formamos parte del universo. Se han sentido parte del sistema que forma el universo y su modo de relacionarse con su entorno, su mirada y su relación con el espacio ha estado marcado por ello.

Nuestra cultura Occidental ha situado al hombre como centro del sistema. El Hombre siempre ha sido el centro del universo y todo lo demás se ha creado para satisfacerlo.

El león, en la selva, reinaba sobre los animales de presa y éstos estaban creados para ser devorados por él. En cierto modo hemos sido depredadores de



Cuando yo nacía el hombre empezó a recibir imágenes de la tierra vista desde el exterior. Nos vimos desde el exterior y tomamos conciencia de nuestra posición en el planeta, de nuestra insignificancia.

nuestro entorno, sintiéndonos los reyes de nuestro mundo, pensando que todo estaba creado para satisfacernos.

Durante muchos siglos en nuestra cultura el hombre lo ha llenado todo. Poco a poco hemos ido transformando nuestra mirada y nuestra relación con el entorno. La ciencia que hemos desarrollado a lo largo de los siglos nos ha ayudado a ello, dándonos razones para entender cómo funciona nuestro alrededor.

La relación que cada generación ha tenido con el universo ha cambiado con el paso del tiempo.

Hace unos siglos Galileo Galilei (1564-1642) demostró en 1610 que la tierra giraba en torno al Sol. Por lo tanto, el centro del sistema solar era el sol y no la tierra. Construyó su propio telescopio y observó el movimiento del planeta Venus alrededor del Sol. Se dio cuenta que Venus se veía entero, mientras orbitaba, hasta que pasaba por delante del Sol. Con ello supuso que la tierra se movía también alrededor del Sol.

Este hecho cambió nuestro lugar en el sistema que forma el universo. Galileo demostró que no éramos el centro del universo aunque para la mirada occidental siguiera sintiéndolo así. Incluso hoy día, para muchos, el Hombre Occidental sigue siendo el centro del sistema.

Los de la generación de 1967, para explorar la corteza terrestre, necesitábamos mapas representados por los hombres, consultábamos los atlas. Ahora mi hijo, de tres años y medio, con el dedo navega por el mundo volando como un águila.

Cuando yo nacía el hombre empezó a recibir imágenes de la tierra vista desde el exterior. Nos vimos desde el exterior y tomamos conciencia de nuestra posición en el planeta, de nuestra insignificancia. El hombre occidental volvió a sentir su ego herido.

Era la primera vez que nos veíamos a nosotros mismos desde el espacio. En esta época, en nuestra opinión, el mundo del arte reflejaba ya esta sensibilidad, consciente de nuestra posición en el planeta tierra, con los artistas pertenecientes a las corrientes artísticas land art o arte povera. La sociedad occidental se reformuló en esos años: cambiaron las relaciones sociales (mayo del 68), se abrió la mirada hacia el conocimiento del cuerpo, el sexo, el lado del deseo animal, humanizando las relaciones entre las personas y los miembros de la unidad familiar, se reformuló la familia, la educación y el modo en el cual las personas nos relacionábamos. Otros artistas plásticos, pasada la abstracción de la materia, estaban pintando la materia misma.

Y ahora, al igual que ocurriera en diferentes hitos de la historia hemos dado un salto. No hace muchos años cuando estábamos trabajando en algún proyecto pedíamos copia de la foto aérea del lugar. Necesitábamos varios días. Ahora al mismo tiempo que vamos andando por un lugar, mirando con nuestros ojos, en nuestra pantalla tenemos, además, una vista aérea... Eso lo



Otra imagen que ha cambiado de nuevo nuestra mirada hacia lo que nos rodea, reposicionado cómo la cultura occidental se posiciona en el universo, es la imagen de la tierra vista desde fuera del sistema solar.

cambia todo. Hemos cambiado la percepción sobre cómo nos posicionamos en nuestro planeta debido a los nuevos medios de globalización. La sensibilidad colectiva está cambiando y los niños de esta generación sienten que están ya volando fuera de nuestro planeta.

Otra imagen que ha cambiado de nuevo nuestra mirada hacia lo que nos rodea, reposicionado cómo la cultura occidental se posiciona en el universo, es la imagen de la tierra vista desde fuera del sistema solar. Carl Sagan⁴³, prestigioso cosmólogo, y Carolyn Porco, experta en imaginería científica de la NASA, fueron los responsables de que la sonda voyager I se programase para que, tras abandonar el sistema solar, se girase para hacer una foto de la tierra desde fuera del sistema solar.

La foto hecha a 6.000 millones de kilómetros de la tierra nos muestra una imagen llena de puntos y la tierra es uno de los pequeños puntos que se ven en la imagen.

Carolyn Porco después de ver esta imagen, en una entrevista, dijo: «eso era exactamente lo que esperábamos ver... la tierra es un puntito azul, un pequeño y frágil planeta solitario a la deriva en el espacio... La imagen se ha convertido en un icono... No se puede mirar una imagen como ésta y pensar que somos el centro de nada».⁴⁴

La cultura occidental para comprender el mundo que nos rodea crea la ciencia, la cual se va desarrollando con la curiosidad humana. Observamos la complejidad de la naturaleza intentando descifrarla; encontramos un orden y unas leyes que subyacen bajo el aparente caos. Mediante las matemáticas hemos conseguido desarrollar una comprensión moderna del mundo.

Hemos descubierto que “las mismas leyes matemáticas rigen las mismas leyes físicas en cualquier lugar del universo”. Las leyes matemáticas parecen darnos una explicación de todo. El universo surge a partir de leyes simples, patrones que se describen con pocas ecuaciones. Así, disponemos de un modelo de todo el cosmos que funciona, explicando desde lo más pequeño a lo más grande. De la galaxia al átomo incluyendo todo lo que hay entre ambos.

Hay dos grandes teorías físicas mediante las cuales podemos explicarlo todo:

La teoría de la relatividad general de Einstein.

El modelo estándar de la física de partículas. La cuál nos habla de doce partículas y tres fuerzas de la naturaleza que las mantienen unidas.

“Estas teorías ayudan a describir con precisión fenómenos a gran escala los cuales podemos observar y a pequeña escala que podemos investigar”.

Los científicos nos dicen que estas teorías físicas son muy precisas y es lo más

⁴³ SAGAN, Carl. *Un punto azul pálido: una visión del futuro humano en el espacio*. Ed. Planeta. Barcelona, 2007.

⁴⁴ Documental: *Universo Humano: un lugar en el espacio y en el tiempo*, (Entrevista Carolyn Porco). Director Andrew Cohen. BBC/science channel co-production. BBCEarth. R.U. 2014.



cerca que los seres humanos hemos estado de conseguir unas teorías físicas que expliquen todo lo que ocurre en el universo. También existen las llamadas constantes de la naturaleza, que son constantes invariables que observamos en el universo como la fuerza de la gravedad, la velocidad de la luz y la masa de las partículas. Estas constantes están en nuestro universo y si se modificasen cambiaría el universo que conocemos.

“Hoy día los científicos creen que hay un proceso llamado inflación que dio lugar al big bang y explica sus condiciones iniciales. El proceso llamado inflación es un tipo de energía que llena todo el espacio, haciendo que crezca y se expanda de forma exponencial. Hay una teoría sobre la formación del universo que cree que hace 14.800 millones de años un cambio repentino y aleatorio en la energía de inflación se transformó en el big bang. A partir de este momento nació el universo que podemos observar y se fijaron las constantes de la naturaleza que marcan las leyes del universo. Hay una teoría, la de la inflación eterna, que cree que la inflación sucede constantemente creando nuevos universos. Y aunque la inflación se detenga en una burbuja que podría corresponder a nuestro universo, continúa en el resto del espacio».⁴⁵

La investigación científica nos explica cómo se formó vida a partir de la materia. En la tierra aparecieron bacterias y arqueas que se unieron para formar las mitocondrias. Nació la célula y luego la vida multicelular, y las formas de vida simple fueron pasando a formas de vida compleja que se fueron desarrollando a lo largo del tiempo.

Cada vez hay más voces en nuestra cultura Occidental que se posicionan, “dentro”, es decir, sintiéndose parte del sistema que compone el universo.

Como ejemplo veamos como Pallasmma nos muestra esa mirada:

«La gravedad se mide por el extremo del pie; rastreamos la densidad y la textura de la tierra a través de las plantas de nuestros pies. Estar descalzo sobre una lisa roca glacial a la orilla del mar al atardecer y sentir la calidez de la piedra calentada por el sol a través de las plantas de los pies es una experiencia extraordinariamente sanadora, que nos convierte en parte del ciclo eterno de la naturaleza. Sientes el lento respirar de la tierra».⁴⁶

Este inicio de siglo parece que nos lleva a los Occidentales a mirar como lo hicieron las culturas Orientales hace siglos. Es decir parece que nuestra sensibilidad colectiva está pasando de entender el hombre como el centro del universo a entender el hombre como parte del sistema.

Mediante la ciencia intentamos conocer cómo se forma, compone y funciona lo que nos rodea. Conociéndolo nos damos cuenta que formamos parte de ese sistema y ese hecho nos hace mirar a nuestro alrededor de otra manera. Cambia la visión

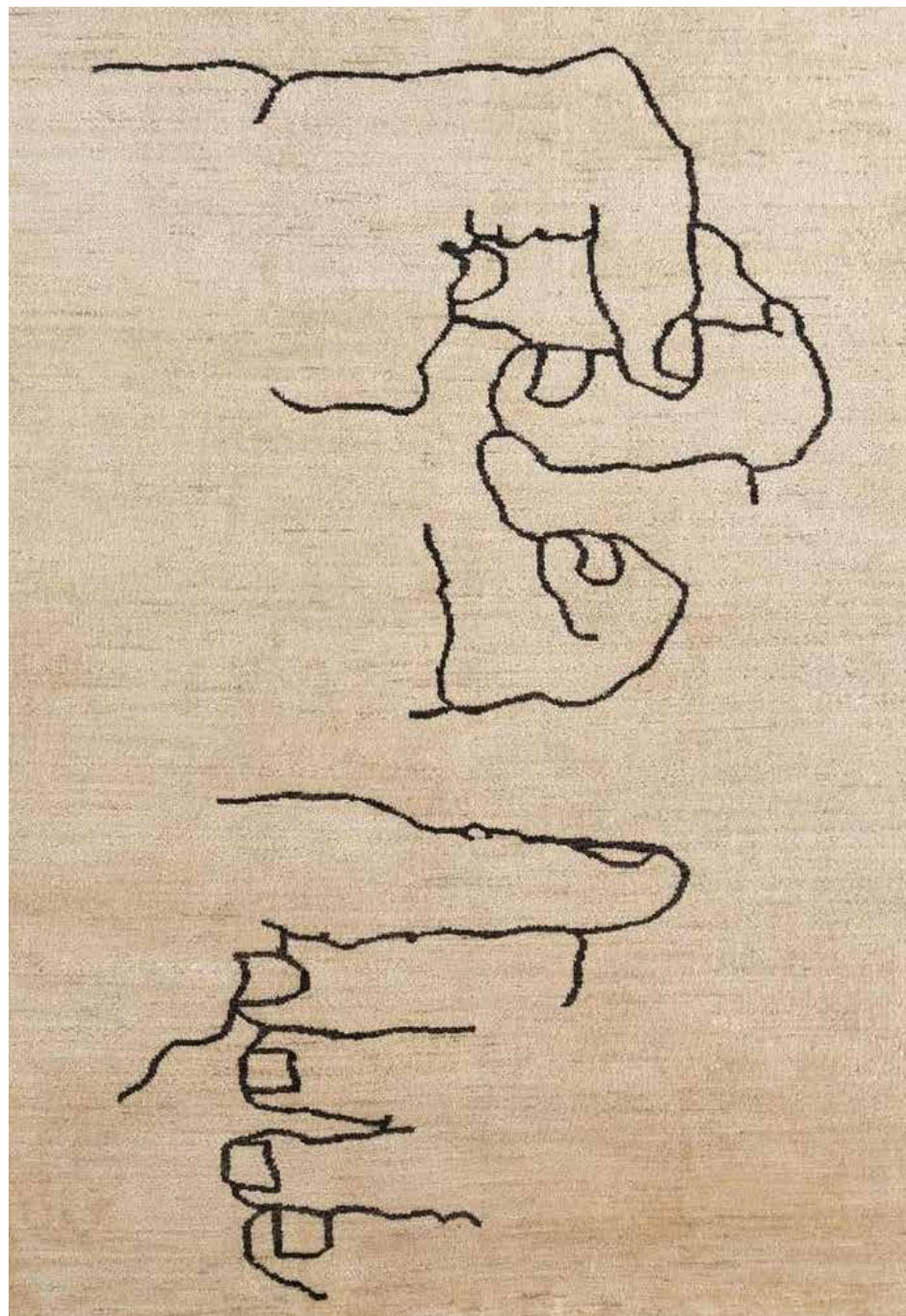
⁴⁵ Documental: *Universo Humano: ¿Por qué estamos aquí?*, (Entrevista Dra. Hiranya Peiris University College London; Prof. Hitoshi Murayama Universidad de California Berkeley). Director Andrew Cohen. BBC/science channel co-production. BBCEarth. R.U. 2014.

⁴⁶ PALLASMA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2014, p.70.

hegemónica del hombre en nuestra cultura occidental.

La naturaleza nos dice que todo seguirá aquí después de que dejemos de existir.





Entrelazamos las manos y miramos. Los dedos se solapan. Encontramos llenos, vacíos, sombras, piel, carne, huesos, venas, tendones... espacios interiores, exteriores, intermedios... Me recuerda a la trama espacial, invisible, que abarca todo el espacio y lo forma todo.

6.2. LA TRAMA ESPACIAL: LO QUE NOS RODEA

Entrelazamos las manos y miramos. Los dedos se solapan. Encontramos llenos, vacíos, sombras, piel, carne, huesos, venas, tendones... espacios interiores, exteriores, intermedios... Me recuerda a la trama espacial, invisible, que abarca todo el espacio y lo forma todo.

«Un sistema es una estructura en la que cada parte influye en el todo. Un lugar de casualidades múltiples y recíprocas».⁴⁷

Entendemos que existe un sistema que compone el universo, su música. Y en ese sistema, que genera todo el universo, hay un componente espacial. Es decir, un sistema espacial complejo que lo conforma todo, al cual denominamos trama espacial. El espacio es parte del sistema que forma el universo. Es un sistema dentro del sistema del universo.

Desde la humildad más absoluta entendemos el espacio como un todo. Todo es espacio. Todo lo que nos rodea, y lo compone todo, está compuesto por espacios y relaciones espaciales. Todo está compuesto por espacios y relaciones espaciales, a todas las escalas. En lo pequeño y en lo grande encontramos esa trama espacial con sus llenos y vacíos, relaciones, distancias, dentro y fuera...

Desde un punto de vista físico, habitamos dentro de un sistema espacial muy complejo que compone todo el universo. Es decir habitamos dentro de la trama espacial que lo forma todo. Ese sistema espacial se encuentra en lo más pequeño y en lo más grande.

Nosotros con nuestro cuerpo, física o mentalmente, entramos en esa trama espacial compleja, en la cual habitamos, y le damos medida.

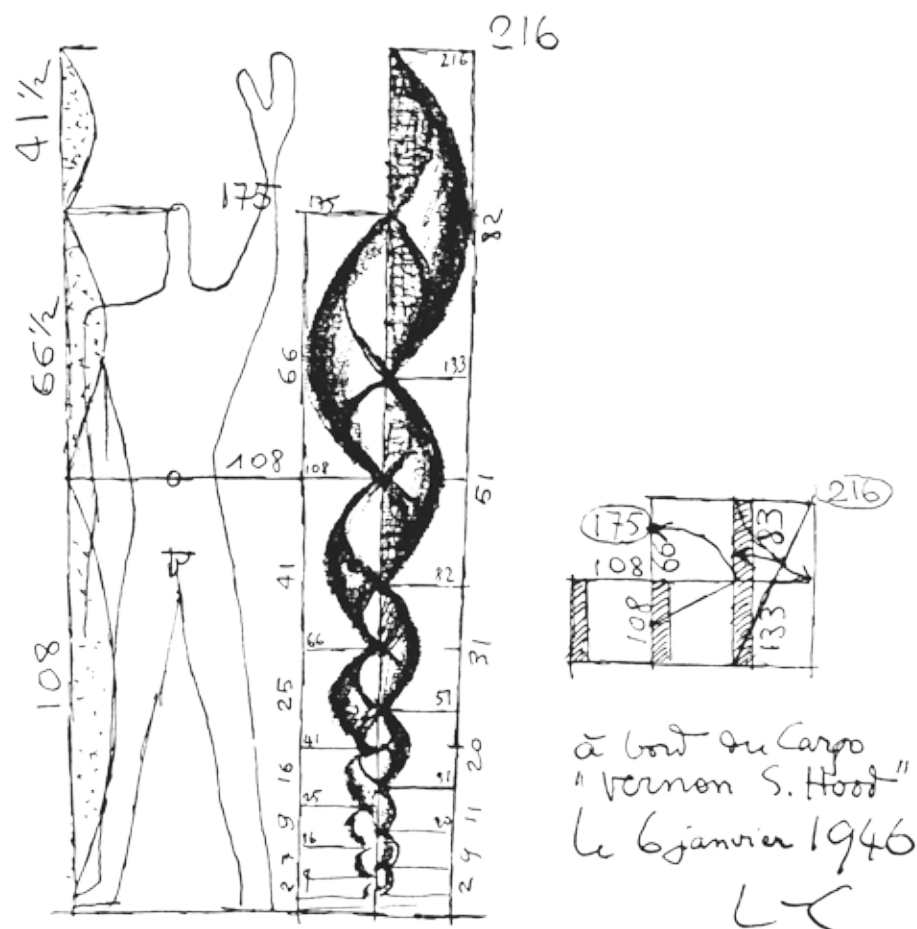
La trama espacial nos hace reflexionar en diferentes escalas: en la escala mayor reflexionamos sobre el origen de las cosas, en la menor reflexionamos sobre la materia y en su escala humana sobre nosotros mismos.

El ser humano es capaz de transformar las relaciones espaciales de esa trama espacial que habita.

Modelamos la trama espacial en la cual habitamos, modificando las relaciones espaciales que había antes de nuestra intervención.⁴⁸

⁴⁷ MARINAS, Luis. *Despertad al Diplodocus*. Ed. Ariel. Barcelona. 2015. P 19.

⁴⁸ MORALES, José Ricardo. *La concepción espacial de la arquitectura*. Rev. Arquitectónica. Ed. Universidad de Chile. Santiago, 1969. José Ricardo Morales, en su ensayo "La concepción espacial de la arquitectura" sobre crítica y teoría de la arquitectura dice: "La Arquitectura no "modela" el espacio, entre otras razones porque el espacio no es una entidad real y perceptible, sino una abstracción que puede efectuarse desde campos muy distintos del pensamiento y a partir de incontables supuestos. Por lo tanto, no se configura el espacio; sino lo espacial o extenso, que es algo muy diferente". Así pues, si nos situamos supuestamente en la vastedad, en lo extenso o indeterminado (un desierto plano, el océano) no tendremos a quien remitirnos si no es a nosotros mismos, y entonces nos constituimos en el pleno centro de nuestro contorno. Pero no hay "espacio"; no hay más que extensión, no hay más que lo indeterminado. Y "el hombre yerra en lo indeterminado"; y "encuentra indeterminado aquello carente de huella, datos, signos, notas, límites, líneas o puntos de remisión, de referencia". En el supuesto de este orden, si en la vastedad construimos, disponemos de elementos artificiales y naturales para protegernos o cobijarnos, configuramos lo espacial o extenso, establecemos huella, signo, nos damos límites, referencias, sitio. Estableciendo el espacio arquitectónico.



Con nuestro cuerpo habitamos el espacio, nos situamos en la trama espacial y nos movemos.

Transformamos la realidad que nos rodea modificando sus relaciones espaciales. Al modificar la trama espacial aparecen nuevas relaciones espaciales. Por lo tanto, no trabajamos lo de dentro o lo de afuera, trabajamos sobre el sistema espacial que hay en un determinado lugar. Al trabajar el espacio interior el espacio exterior cambia y viceversa.

«Lo decisivo es si se logra o no dotar a lo nuevo de propiedades que entren en una relación de tensión con lo que está allí, y que esta relación tenga sentido. Para que lo nuevo pueda encontrar su lugar nos tiene primero que estimular a ver de una forma nueva lo preexistente. Uno arroja una piedra al agua: la arena se arremolina y vuelve a asentarse. La perturbación fue necesaria, y la piedra ha encontrado su sitio. Sin embargo, el estanque ya no es el mismo que antes».⁴⁹

Si nos sumergimos en la trama espacial y analizamos sus espacios no los podremos nunca descontextualizar sin que pierdan parte de su esencia. Pretender sacar un espacio de la trama espacial para analizarlo por separado, es como pretender sacar un corazón de un cuerpo humano y querer que siga vivo.

El hombre es capaz de pensar en el espacio como un ente abstracto. Puede pensar el espacio fuera de la trama espacial. Es decir sin las relaciones espaciales que existen cuando está ubicado en un lugar concreto. Descontextualizado. Pero para verlo vivo y sentirlo hay que insertarlo en el lugar que ocupa en la trama espacial. Y experimentarlo.

La cultura occidental, en la teoría y crítica de la arquitectura moderna, ha tendido a «considerar el espacio como un objeto inmaterial definido por superficies materiales en lugar de entender el espacio en términos de interacciones e interrelaciones dinámicas».⁵⁰

Con nuestro cuerpo habitamos el espacio, nos situamos en la trama espacial y nos movemos. Como seres humanos hemos habitado en el planeta desde hace muchos años. Con nuestra inteligencia y capacidad de comunicación hemos creado una sociedad. Y como grupo hemos ido transformando el planeta con nuestra huella.

Por lo tanto la trama espacial en la que habitamos ha sido modificada debido a nuestra acción como especie, depredadora, que habita el planeta.

Ha habido culturas, a lo largo de la historia, que han entendido que son parte del sistema; no ha sido así nuestra cultura occidental, la cual ha entendido al hombre como el centro de todo. Y solo ahora cuando está en peligro la supervivencia del propio planeta, en contra de su naturaleza depredadora está empezando a sentirse parte del sistema (aunque sea por fuerza mayor y no por convicción).

El hombre habita la trama espacial, percibiendo la diversidad de espacios y de relaciones. El hombre con su cuerpo habita y vive el espacio. El hombre se

⁴⁹ ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili S.L. Barcelona, 2014, p.17.

⁵⁰ PALLASMA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2014, p.76.



Al desplazarnos por la corteza terrestre habitando la trama espacial, con la medida del hombre, encontramos lugares de diferente naturaleza y con diferentes cualidades espaciales.

siente parte del espacio, no puede separarse de él.

Al desplazarnos por la corteza terrestre habitando la trama espacial, con la medida del hombre, encontramos lugares de diferente naturaleza y con diferentes cualidades espaciales.

Por el modo mediante el cual se han creado estos lugares, es decir por su naturaleza, los podemos clasificar en tres grupos:

- Hay algunos lugares, ya pocos, en los cuales el hombre no ha intervenido en su configuración espacial. Los ha creado la geología, el paso del tiempo, los agentes geológicos externos y la naturaleza. Son lugares naturales vírgenes. Los lugares naturales vírgenes son lugares que se encuentran en la trama espacial que habitamos, en los cuales las relaciones espaciales que los configuran han sido determinadas por la naturaleza, es decir el hombre no ha intervenido en su configuración espacial. Podríamos pensar en lugares del planeta donde el hombre no habita o no tiene capacidad de transformación de ese entorno: desiertos, selvas, mares, zonas heladas del planeta...
- Hay lugares en los que el hombre con su actividad, en mayor o menor medida ha intervenido, interactuando con la naturaleza y es, de algún modo, responsable de las cualidades espaciales que allí hay. Son Lugares naturales domesticados. Los lugares naturales domesticados son lugares en los cuales la huella del hombre, de alguna manera, los ha determinado, junto con la naturaleza, en su condición espacial. Pensemos en como el hombre ha modificado la superficie del planeta y como ha “domesticado” la naturaleza. Por ejemplo si pensamos en el paisaje de la sierra norte de Sevilla es tan determinante la acción de la naturaleza como la del hombre en la configuración final de ese paisaje.
- Hay lugares en los que el hombre ha intervenido en la mayor parte de su configuración, siendo completamente responsable de las cualidades espaciales que allí hay. Son lugares arquitectónicos (artificiales). Los lugares arquitectónicos son aquellos lugares creados por el hombre dentro de la trama espacial, y por lo tanto el hombre los ha modelado interactuando con los espacios existentes antes de su intervención. Como ejemplo pensemos en la casa Farnsworth; la trama espacial, de la que Mies parte, consiste en un espacio natural, determinado en parte por la mano del hombre (lugar natural domesticado), el cual tiene relaciones con su entorno a una escala mayor. Mies se inserta en ese espacio y lo modela, lo transforma para crear unas relaciones que antes allí no existían. Tomemos las palabras de Alberto Morell, el cual reflexiona sobre los espacios de la casa Farnsworth: «dos elementos iguales (suelo y techo) y su separación determinan este tipo de continuidad donde la porción de paisaje enmarcada surge como un nuevo límite del límite del espacio, un límite natural que se transforma continuamente con las estaciones y que



El hombre se mueve por la trama espacial, por sus espacios, y al hacerlo los experimenta y los siente. Es espacio cobra sentido, para el ser humano, al ser experimentado con nuestro cuerpo y nuestro movimiento.

forma parte inseparable de la arquitectura».⁵¹ Ponemos este ejemplo para destacar que trabajar modelando las relaciones espaciales de la trama espacial no implica ser mimético con el entorno, es decir, la espacialidad y la forma del entorno no tienen por qué determinar la forma, las estrategias dependen del creador de esos espacios arquitectónicos. «Así, la casa Farnsworth se muestra independiente en su forma pero interdependiente en la relación entre su espacio y la naturaleza».⁵²

Así pues, podemos concluir que la trama espacial en la cual habitamos está en movimiento, cambia, y ese movimiento nos da la medida del tiempo. Es un tiempo objetivo. Una vez más el hombre se usa a sí mismo como referencia para escalar la medida del tiempo que medimos con el movimiento de nuestros astros.

Pero hay otro tiempo que es relativo y que depende de la percepción que tenemos de él. Y esa percepción tiene mucho que ver con el espacio. El hombre se mueve por la trama espacial, por sus espacios, y al hacerlo los experimenta y los siente. Es espacio cobra sentido, para el ser humano, al ser experimentado con nuestro cuerpo y nuestro movimiento. El espacio es la percepción que tenemos de él. Y la percepción del tiempo cambia en función del tipo de espacio experimentado.

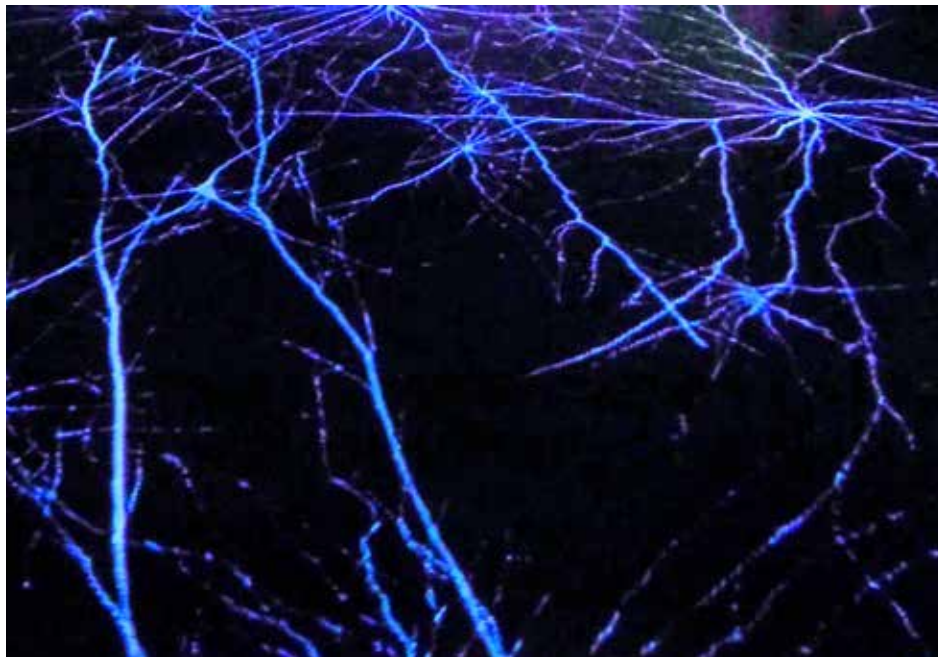
Como conclusión a este apartado vamos a usar parte de un texto de Peter Zumthor a cerca del espacio que, para nosotros, contiene lo que queremos transmitir:

«En realidad no aspiro a saber qué significa el espacio. Cuanto más reflexiono a cerca de su esencia tanto más misterioso me parece. Sin embargo, hay una cosa que sé de cierto: si, como arquitectos, nos ocupamos del espacio, únicamente tratamos con una pequeña parte de esa infinitud que rodea la tierra. Pero cada edificio señala un lugar en esa infinitud. Esta es la idea con la que dibujo los primeros bocetos y secciones de mis proyectos. Dibujo diagramas espaciales y volúmenes sencillos. Intento ver los volúmenes pensados como objetos preciosos en el espacio, y para mí es importante percibir cómo a partir del espacio que nos rodea delimitan un espacio interior, o bien cómo capturan el indefinido continuo espacial con la forma de un receptáculo abierto».⁵³

⁵¹ MORELL, Alberto. *Despacio*. Editorial Nobuko. Buenos Aires, 2011, p.24.

⁵² MORELL, Alberto. *Despacio*. Editorial Nobuko. Buenos Aires, 2011, p.24.

⁵³ ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili S.L. Barcelona, 2014, p.22.



Dentro de la trama espacial cada hombre encuentra su espacio vital: el espacio que nos acoge, nos cobija y nos da seguridad...nuestra burbuja... ese espacio de nuestro inconsciente que no olvidamos y al cual siempre buscamos volver.

6.3. ESPACIO VITAL, ESPACIO INOLVIDABLE: EL PLACER DE SENTIR

El espacio nos cobija conformando nuestro espacio vital, nuestro espacio inolvidable, el cual forma parte de nosotros mismos. Nuestro espacio íntimo y nuestro espacio de relación. No podemos separarnos del espacio. Nosotros estamos unidos al espacio mediante nuestro cuerpo, y del mismo modo que no podemos vivir sin nuestro cuerpo, tampoco podemos vivir sin el espacio que nos acoge y nos rodea. El hombre encuentra su ser en el espacio, encuentra su lugar existencial.

Dentro de la trama espacial cada hombre encuentra su espacio vital: el espacio que nos acoge, nos cobija y nos da seguridad...nuestra burbuja... ese espacio de nuestro inconsciente que no olvidamos y al cual siempre buscamos volver. Pensamos que tiene mucho que ver con lo que hemos sentido en nuestra infancia; quizás tenga que ver con esa casa natal, como por ejemplo en la que Gabriel García Márquez se crió y como él relata: todas sus casas están en esa casa. Como dice Gastón Bachelard: «ese enlace apasionado de nuestro cuerpo que no olvida la casa inolvidable».⁵⁴

El ser humano está ligado al espacio que habita, física y mentalmente. Y al igual que no puede vivir sin su cuerpo tampoco lo puede hacer sin el espacio. El espacio es parte intrínseca del hombre.

Nos hemos formado como personas en nuestra infancia y adolescencia. Nuestra relación con el mundo, con el espacio, nuestra mirada de las cosas, nuestra sensibilidad...eso ya ocurrió en los primeros años de nuestra vida. A partir de ahí vamos adquiriendo conocimientos, pero ya estamos definidos. A veces el proceso de educación y de socialización acaba con las infinitas posibilidades que tiene un niño. Y muchos aprendizajes nos separan de nuestras verdaderas habilidades..

Puede que ya en ese momento tengamos definido nuestro espacio inolvidable. O puede que tenga algo que ver con los genes que nos transmitieron nuestros antepasados; como dice Pallasmaa: «El cuerpo sabe y recuerda. El significado arquitectónico deriva de las respuestas y reacciones arcaicas que el cuerpo y los sentidos recuerdan...al cazador y agricultor primigenio que se oculta en el cuerpo».⁵⁵ Puede que también tenga que ver con la cultura, la herencia cultural que todos llevamos dentro.

Nos dice Mariano Sigman: Ramón y Cajal sostenía que el cerebro está formado por neuronas que se conectan entre sí. «De ahí proviene la neurociencia, la ciencia que estudia las neuronas, y el estudio del órgano que conforman esas neuronas, y las ideas, los sueños, las palabras, los deseos, las decisiones, los

⁵⁴ BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Ed. Fondo de cultura económica. Argentina, 2000, p.45.

⁵⁵ PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2014, p.72.



Clasificamos a los Hombres en dos grandes grupos en cuanto a su relación con ese espacio primigenio, inolvidable: Hombre tierra – Hombre aire. El Hombre que vive de las ideas y el Hombre que se nutre de la tierra. Aunque cada uno de nosotros tiene parte de cada uno de ellos en alguna proporción.

anhelos y los recuerdos que manufacturan».⁵⁶

Francisco Mora en su libro *Neuroeducación: sólo se puede aprender aquello que se ama* (Alianza Editorial, 2010), se dedica a analizar cómo interactúa el cerebro con el medio que le rodea en el momento de la enseñanza y el aprendizaje, a partir de los datos que aporta la ciencia. Nos dice:

«la Academia de Neurociencias para el estudio de la arquitectura en Estados Unidos, que ha reunido arquitectos y neurocientíficos para poder concebir hoy nuevos modos de construir. Sin duda, esto debería tener una enorme repercusión para la neuroeducación... El futuro de estas grandes ciudades solo será posible si se construyen “hacia arriba” y no en horizontal, es decir, a vivir en futuros rascacielos.

Pero ¿es posible hacer esto sin antes conocer en profundidad la fisiología del cerebro humano y sus códigos neuronales de funcionamiento? ¿Está el cerebro humano, millones de años viviendo y construyendo su naturaleza a pie de tierra firme, viendo, oliendo y tocando verdes, nieves y hielos, diseñado para vivir dos terceras partes de su vida en el aire, por encima de las nubes y en permanente visión de azules infinitos? ¿Podría ser este desconocimiento el origen de nuevas patologías, nunca antes conocidas, en un cerebro en desarrollo? ¿Podría, en relación específica con la enseñanza en los niños, violar los códigos heredados a lo largo de millones de años a ir en detrimento, pues, de la enseñanza y ese mismo aprendizaje? Esto ha llevado recientemente a considerar si esta civilización occidental, la más adelantada en tantas cosas, no estará malinterpretando la relación del hombre con un nuevo macroambiente que afecte al crecimiento y al envejecimiento, los sentimientos y los pensamientos, el aprendizaje y hasta la memoria ancestral de los seres humanas. Qué duda cabe que son estas preguntas y estas dudas las que han llevado a muchos arquitectos a un renovado interés en su trabajo y a considerar, ayudando a los neurocientíficos, encontrar nuevos niveles de exploración de la mente humana».⁵⁷

Clasificamos a los Hombres en dos grandes grupos en cuanto a su relación con ese espacio primigenio, inolvidable: Hombre tierra – Hombre aire. El Hombre que vive de las ideas y el Hombre que se nutre de la tierra. Aunque cada uno de nosotros tiene parte de cada uno de ellos en alguna proporción.

Hay espacios que hacen sentir al hombre cercano a la tierra, arraigado. Hay Hombres que se nutren vitalmente de las sensaciones que vienen de la tierra, percibe con su cuerpo; necesitan tocar la materia, sentir la brisa, ver la luna recorrer el firmamento, por ejemplo Peter Zumthor. Sus espacios “vitales” están, por lo tanto, más ligados a la tierra, al lugar; están fuertemente anclados a la trama espacial, tocando la materia. Materia y lugar. Las sensaciones que vienen de la tierra son más estables y constantes, en ellas no hay grandes altibajos.

⁵⁶ SIGMAN, Mariano. *La vida secreta de la mente*. Editorial Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U. Barcelona, 2016, p.126.

⁵⁷ MORA, Francisco. *Neuroeducación: solo se puede aprender aquello que se ama*. Ed. Alianza Editorial. Madrid, 2013, pp.142-143.



Hay espacios que no tienen esa conexión con la energía que emana de la tierra, son espacios que gravitan. El Hombre que los habita se nutre vitalmente de las ideas, percibe con su mente; vive más en la virtualidad que en la realidad. El que se nutre de las ideas las usa a modo de adrenalina, cada pico necesita de otro mayor. Las sensaciones que nos vienen de arriba son muy intensas, pero vienen intermitentemente, son inconstantes, porque se alimentan de ideas. Y cada idea necesita luego de otra nueva idea. El hombre que se nutre de las ideas vive en la incertidumbre. Es el hombre contemporáneo.

Cada ser humano, en la manera que siente su espacio vital, tiene en mayor o menor medida parte de Hombre tierra y Hombre aire. Entre esos dos grandes grupos existe toda una gama de grises, tomando a uno como blanco a otro como negro.

Cada ser humano, en la manera que siente su espacio vital, tiene en mayor o menor medida parte de Hombre tierra y Hombre aire.



Leemos el espacio con nuestro cuerpo, nos movemos, percibimos sus características con nuestros sentidos. Tomamos consciencia de la sensación que nos transmiten, percibimos su tiempo.

6.4. ESPACIOS TRASCENDENTES

Cuando recorremos la trama espacial con nuestro cuerpo pasamos por diferentes espacios con cualidades y relaciones muy diversas. Leemos el espacio con nuestro cuerpo, nos movemos, percibimos sus características con nuestros sentidos. Tomamos consciencia de la sensación que nos transmiten, percibimos su tiempo.

Para nosotros los “espacios trascendentes” son aquellos en los cuales el tiempo se percibe de otra manera y hay algo que nos hace salir de nosotros para pertenecer a ellos. Al recorrer algunos espacios tenemos una experiencia sublime (plena), lo que Johanny Pallasmma llama una experiencia enriquecedora. Al entrar en un espacio trascendente abandonamos nuestro cuerpo para flotar en el espacio y sentirnos parte de lo que allí hay. «En las experiencias memorables de arquitectura, el espacio, la materia y el tiempo se unen en una única dimensión, en la sustancia básica del ser que penetra nuestra consciencia».⁵⁸

Por lo tanto si queremos sentir el espacio hay que dejarse fluir en él, dejar nuestra mente en blanco, sentir y dejarnos llevar. Así conseguiremos que algunos espacios nos fundan en ellos, en la esencia que los creó.

Sobre la experiencia de la belleza Peter Zumthor escribe:

«La experiencia interna de un momento, el sentimiento de estar totalmente suspendido en el tiempo, que no parece tener conciencia alguna ni del pasado ni del futuro, forma parte de muchas-y acaso de todas-sensaciones de belleza. Algo que irradiaba belleza ha hecho sonar en mí algo que más tarde, cuando haya pasado, recordaré como: aquí estuve yo totalmente ensimismado y , al mismo tiempo, totalmente inmerso en el mundo [...] no se transmite nada. Todo es en sí mismo. Se ha parado el flujo del tiempo [...] mientras dura esa sensación tengo una vaga idea de la verdadera esencia de las cosas, de sus cualidades más generales, de las que ahora sospecho que tienen su sede más allá de todas las categorías del pensamiento».⁵⁹

Sobre el placer de sentir el espacio Bernard Tchumi nos dice en *The pleasure of the space* (El placer del espacio): «no puede ser puesto en palabra, es inefable. Es como una forma de experiencia, la presencia de la ausencia».⁶⁰ Y continúa diciéndonos en *Architecture Concepts*:

«El placer de la arquitectura se manifiesta cuando ésta logra combinar las expectativas espaciales con conceptos o ideas arquitectónicas llenos de inventiva e inteligencia. El placer también resulta del conflicto entre orden y espacio. La arquitectura del placer nace cuando las paradojas entre concepto y espacio

⁵⁸ PALLASMMA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Editorial Gustavo Gili S.L. Barcelona, 2014, p.83.

⁵⁹ ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili S.L. Barcelona, 2014, p.73.

⁶⁰ TCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. K e MIT Press, Cambridge, Massachusetts. 1996. En: Aparicio, Jesús María. *Enseñando a mirar*. Ed. Nobuko. Buenos Aires, 2011, p.37. Artículo: ANYTHIG. Autor: César Jiménez de Tejada.



El espacio, como la poesía o la música nos transportará a otros mundos. Arrancará sensaciones de nuestro más profundo ser.

se mezclan produciendo algo fascinante, donde el lenguaje arquitectónico se fractura en miles de piezas y sus elementos son desmantelados y sus reglas transgredidas.»⁶¹

Para percibir estos espacios tenemos que estar atentos; tenemos que abrir todos nuestros sentidos y tener nuestra mente lista para descifrar. Debemos no solo usar nuestro ser consciente sino también transvasar la barrera de nuestro inconsciente. Percibiremos sensaciones que irán directos al corazón. Nos fundiremos en el espacio y nos sentiremos parte de él. El espacio, como la poesía o la música nos transportará a otros mundos. Arrancará sensaciones de nuestro más profundo ser.

Tenemos que aprender a mirar la realidad que nos rodea, comunicarnos con el espacio. Podríamos usar las palabras de César Jiménez de Tejada en su texto a propósito de Alicia: «aprender la lección de cómo se puede tener un entendimiento distinto de la realidad simplemente por mirar las cosas, más que con los ojos, con todos los sentidos».⁶²

Después continúa con una palabras de Bernard Tchumi que nos habla sobre la relación del cuerpo con el espacio y con su percepción:

«El espacio es real, porque parece afectar a mis sentidos mucho antes que a mi razón. La materialidad de mi cuerpo coincide y lucha a la vez con la materialidad del espacio. Mi cuerpo lleva implícitas propiedades y determinaciones espaciales: arriba, abajo, derecha izquierda, simetría, asimetría. Mi cuerpo escucha tanto como ve. Desdoblándose contra la verdad absoluta...aquí es donde mi cuerpo trata de redescubrir su unidad perdida, sus energías e impulsos, sus ritmos y sus fluctuaciones».⁶³

Podemos encontrar este tipo de espacios en los diferentes lugares. Cuando nos acercamos a un espacio transcendental sentimos música en nuestro interior antes de abandonarnos a la sensación placentera del espacio. La música, nos prepara para alcanzar el nivel de disolución con el espacio. Para nosotros los “espacios trascendentes” pueden encontrarse en cualquier lugar dentro de la trama espacial que habitamos. Pueden ser espacios resultantes de lugares absolutamente naturales, en los cuales el hombre no haya intervenido; de lugares absolutamente artificiales, creados por el hombre o de lugares donde el hombre y la naturaleza han intervenido de alguna medida.

Vamos a ver algunos ejemplos de cómo el hombre a lo largo de la historia ha representado o descrito su entorno, es decir la trama espacial que ha habitado.

61 TCHUMI, Bernard. *Architecture Concepts: Red is not a color*. Ed. Rizzoli international publication. New York, 2012, p.111.

62 APARICIO, Jesús María. *Enseñando a mirar*. Editorial Nobuko. Buenos Aires, 2011, p.37.

63 TCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Ke MIT Press, Cambridge, Massachusetts. 1996. En: Aparicio, Jesús María. *Enseñando a mirar*. Ed. Nobuko. Buenos Aires, 2011, p.37. Artículo: ANYTHIG. Autor: César Jiménez de Tejada.



Estamos en la naturaleza, en esa gran forma que al fin y al cabo, no entendemos y que ahora, en el momento de esa experiencia elevada, tampoco necesitamos entender; ya que barruntamos que nosotros mismos formamos parte de ella.

No se trata de una selección de espacios trascendentes descritos por el ser humano. Solo se trata de ver cómo hemos representado lo que nos rodea desde el inicio del hombre. Creemos que en la elección del lugar que se representa hay una poderosa razón que une al espacio representado y al sujeto. Lo representado, por su autor, adquiere vida propia; porque como decía Munch: «No pinto lo que veo sino lo que vi».⁶⁴

Es decir, con lo que representamos mostramos, no lo que aquello es, sino cómo lo vemos, nuestra mirada de aquel espacio. Y cada mirada es personal, única e intransferible.

Miquel Barceló nos explica cómo a través de su trabajo describe el mundo que él percibe: «La pintura ya no es un oficio ni un trabajo, es casi una enfermedad. No es una manera de vivir; es, al contrario, una forma de DESMORIR, como la poesía. Una manera de establecer relaciones con el mundo, como los relámpagos y los virus»⁶⁵.

En primer lugar pasemos por los lugares más extraños para el hombre, lugares inhóspitos, los hemos llamado lugares naturales vírgenes, y son lugares que se encuentran en la trama espacial que habitamos, en los cuales las relaciones espaciales que los configuran han sido modeladas solo por la naturaleza, es decir el hombre no ha intervenido en su configuración espacial. En estos lugares el ser humano se siente indefenso, vulnerable. La naturaleza es demasiado poderosa y como individuos no podemos hacer nada. Allí hay culturas que han aprendido a sobrevivir como cualquier otra especie que los habita. Lo sorprendente es cómo encontramos trascendentes algunos de estos lugares que espacialmente no han sido pensados por el ser humano. Posiblemente sean lugares que encuentran su equilibrio y sus relaciones en un sistema más complejo que escapa a nuestra comprensión y que su lectura solo sea posible desde la percepción de ese lugar con todos nuestros sentidos. Sobre estos lugares escribe Peter Zumthor:

«La belleza de la naturaleza nos conmueve como algo grande que apunta más allá de nosotros. El hombre viene de la naturaleza y retorna a ella de nuevo. Cuando sentimos como hermoso un paisaje que no hemos domesticado y conformado a nuestra medida, aflora a nuestra conciencia un presentimiento de la dimensión de nuestra vida en esa inconmensurabilidad de la naturaleza. Nos sentimos elevados; humildes y orgullosos, todo en uno. Estamos en la naturaleza, en esa gran forma que al fin y al cabo, no entendemos y que ahora, en el momento de esa experiencia elevada, tampoco necesitamos entender, ya que barruntamos que nosotros mismos formamos parte de ella».⁶⁶

⁶⁴ MUNCH, Eduard. *Exposición "Arquetipos"*. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2015. (6/10/15-17/01/16).

⁶⁵ BARCELÓ, Miquel, 1987 1997. Miquel BARCELÓ, 1987 1997. *Museo de arte contemporáneo de Barcelona*. Editorial: ACTAR Y MUSEO D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA. Barcelona, 1998, p.238.

⁶⁶ ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili S.L. Barcelona, 2014, p.79.



Decíamos que el ser humano al haber dejado su huella en el planeta desde hace siglos ha ido transformando el paisaje. Así nos encontramos con los lugares naturales domesticados que son lugares en los cuales la huella del hombre, de alguna manera, los ha determinado, junto con la naturaleza, en su condición espacial. El hombre se ha sentido atraído por estos espacios y han sido representados y descritos de múltiples maneras. El ser humano ha mirado los lugares donde su ser estaba en armonía con el entorno; los ha descrito, los ha representado, ha intervenido sobre ellos; es decir se ha apropiado de estos lugares interactuando con ellos.

Al pensar en los lugares arquitectónicos (artificiales), es decir, aquellos lugares creados por el hombre dentro de la trama espacial, no podemos dejar de pensar en las palabras de Alberto Morell cuando nos dice:

«El asunto del espacio Arquitectónico siempre es complicado. Porque, ¿cómo hablar de algo que no se ve?, ¿se debe contar a través de la materia complementaria?, ¿o de su cuerpo geométrico?, ¿o de la estructura?, ¿o de la luz?, ¿o quizás de la intención o de la idea? Sin duda a través de todo esto, de lo demás, y sobre todo, de la idoneidad de sus relaciones».⁶⁷

El ser humano ha transformado la trama espacial en la que habita desde sus inicios. El espacio no es más que una prolongación de su cuerpo y así lo percibe. Hay ciertos espacios que dan un placer sublime al hombre y ha tratado de construirlos transformando la realidad donde habita. No sabemos si esa cualidad que tienen los espacios que hacen que te disuelvas en ellos es una cualidad intencionada o inconsciente. Quizá al igual que los músicos encuentran una cualidad en las notas que forma una armonía, también ocurra con el espacio. Sin duda hay personas con capacidad para construir estos espacios. Recordamos, con placer, algunas de las cualidades de los espacios que nos atrapan en sus redes cuando los experimentamos y cómo cambia la percepción del tiempo en ellos. La esbeltez y la verdad en Santa María del Mar en Barcelona. La materia en el templo de Karnac, en Egipto. La sensualidad de la Alhambra en Granada. La penumbra de la mezquita de Córdoba. La espacialidad de la casa Turégano de Alberto Campo. La esencialidad del pabellón de Barcelona de Mies.

⁶⁷ MORELL, Alberto. *Despacio*. Editorial Nobuko. Buenos Aires, 2011, p.33.



CAPÍTULO II

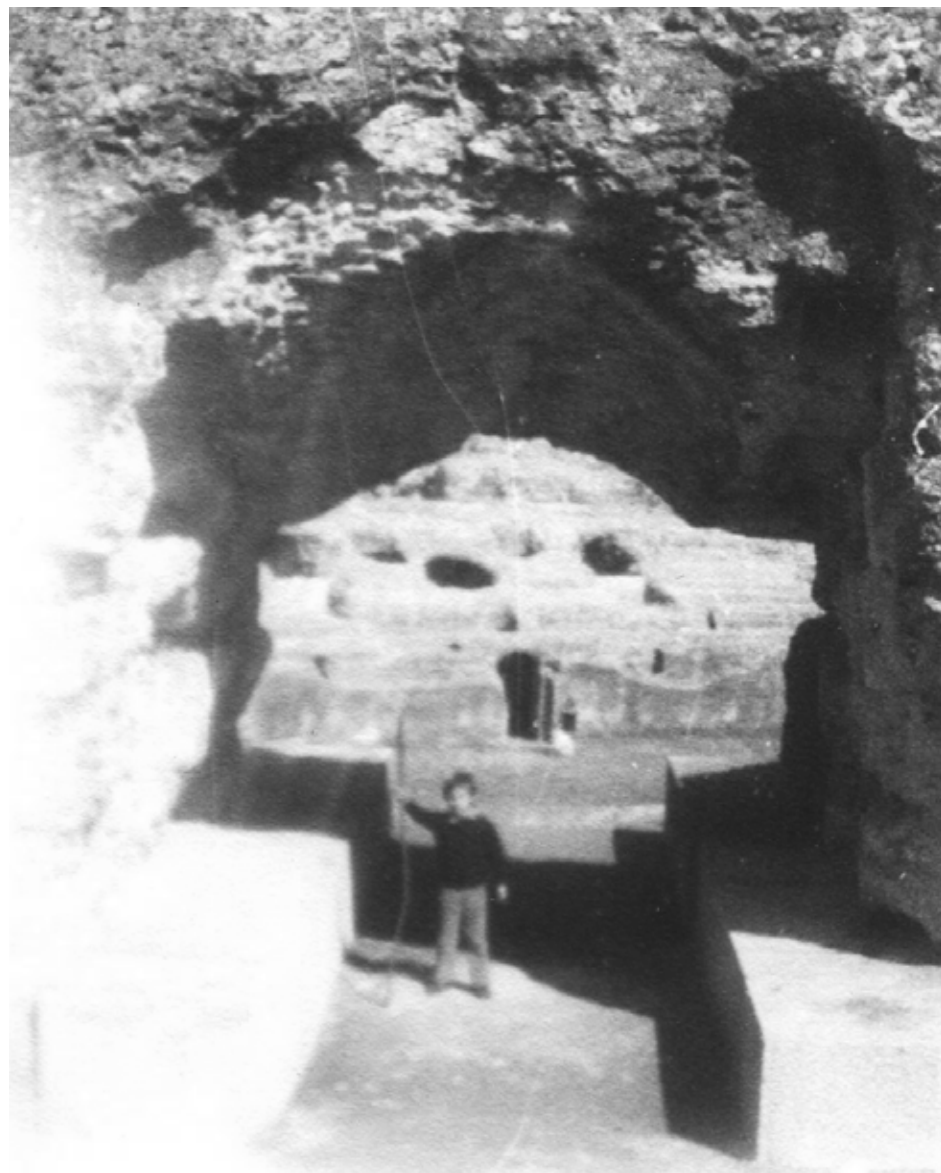
Vivencias. Los espacios no son como los viviste, sino como los recuerdas y como los “construiste”(sensorialmente) con tu imaginación

0. PUNTO DE PARTIDA

Gabriel García Márquez, viaja a Aracataca, con su madre, a vender la casa natal. Ese viaje provoca un viaje a su interior, a los recuerdos almacenados en el inconsciente, allí donde la memoria no puede llegar. El recorrer de nuevo los espacios y los lugares, donde de niño creó su primera imagen del mundo, despertaron en él una serie de sensaciones y vivencias que estaban dormidas en lo más profundo de su ser. Este viaje cambió su vida. De repente, comprendió que podía mirar, en sus sensaciones y vivencias, para crear historias. Podía, mediante el uso de las palabras, despertar en el inconsciente del lector sensaciones similares a las que él sentía.

El escritor nos desvela en sus memorias, **Vivir para contarla**, las claves de nuestra investigación, parece evidente de la lectura sicológica de este texto que:

- Partimos de la base de que García Márquez, siendo un niño, crea su imaginario inicial que constituye la esencia de su ser. Crea su imaginario interpretando, es decir, leyendo el mundo que le rodea. Llegamos a la conclusión de que García Márquez interpretando los espacios, los lugares y la vida que se desarrollaba en ellos inventó su propia realidad.
- Partimos de la base de que García Márquez aprende a mirar conscientemente en su interior, en su imaginario, en la realidad que construyó, para volverlo a interpretar y volver a crear otras realidades



Para García Márquez el espacio y los lugares que habitamos no eran más que una prolongación de nuestros cuerpos. Él solo veía vida, fuera y dentro de nuestros cuerpos. El espacio contiene los cuerpos y nuestras vidas.

Siempre entendió y describió el espacio desde la sensación del habitante. Desde la sensación que el espacio le producía a él, desde la sensación que producía en el habitante real que observó y luego en el habitante imaginario que creo en sus historias.

diferentes. Llegamos a la conclusión de que García Márquez mira en sus recuerdos, en las sensaciones guardadas en su inconsciente, para crear nuevas historias. Lo que nos evoca la esencia de su mirada de niño.

Partiendo de esta base iniciamos nuestra investigación lanzando unas hipótesis y alcanzando unas conclusiones:

Hipótesis 1

Partimos de la hipótesis de que para García Márquez el espacio y los lugares que habitamos no eran más que una prolongación de nuestros cuerpos.

Investigaremos sobre cómo García Márquez ha leído el espacio exterior. Para él lo más importante era la vida y estar vivo. «A pesar de todo, la vida». Este potente enunciado resume su posicionamiento en el complejo sistema en el que existimos (si es que no existimos en nuestra imaginación). Con ello crea todo su imaginario. Mira al mundo filtrado siempre desde la vida que lo rodeó. La vida del ser concreto, nunca desde el ser humano como idea. Precisamente porque todo lo miraba bajo el prisma de la vida de la persona que habita y siente el espacio. La vida que lo rodeaba y que observaba atentamente discurría en el espacio y los lugares que recorría. Él solo veía vida, fuera y dentro de nuestros cuerpos. El espacio contiene los cuerpos y nuestras vidas.

Conclusión 1

Por lo tanto, llegamos a la conclusión de que para él el espacio geométrico no tenía sentido, nunca llamó su atención. El espacio habitado, lo albergaba, contenía su vida y era el escenario de la vida que observaba. Después trató el espacio, de las historias que creó, de la misma manera. Es decir siempre entendió y describió el espacio desde la sensación del habitante. Desde la sensación que el espacio le producía a él, desde la sensación que producía en el habitante real que observó y luego en el habitante imaginario que creó en sus historias.

Hipótesis 2

Partimos de la hipótesis de que García Márquez se comunica directamente con nuestro inconsciente, y juega con ello, para introducirnos en sus historias y hacernos vivir la propia nuestra usando el poder de la evocación. Evoca los espacios mediante la descripción de la sensación que el habitante tiene en ellos.

Creemos que la evocación quizás tenga que ver con abrir una ventana a nuestro inconsciente y comunicarse con las sensaciones que tenemos guardadas de nuestra primera mirada del mundo. García Márquez se convirtió en un cazador de recuerdos, de historias vividas, que le sirvieran para bucear a su inconsciente para volver a escribir de nuevo “la suya propia”. Aprendió el difícil arte, como los encantadores de serpientes, de hacernos vivir sus

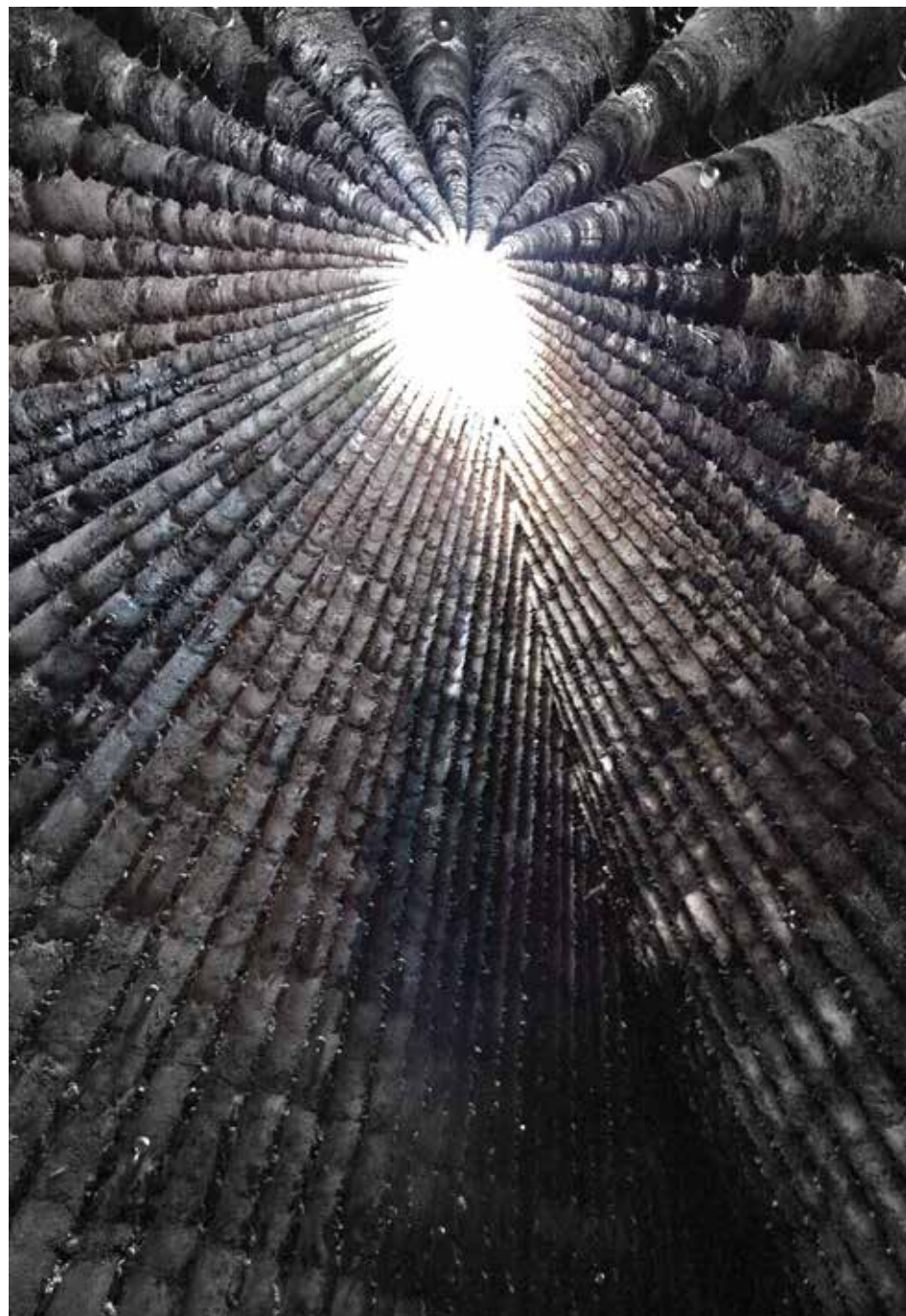


García Márquez se convirtió en un cazador de recuerdos, de historias vividas, que le sirvieran para bucear a su inconsciente para volver a escribir de nuevo “la suya propia”. Cuando leemos espacios, que se han descrito desde la evocación de la sensación que el espacio produce, soñamos los espacios descritos (los experimentamos y los incorporamos a nuestro imaginario) y con esos sueños creamos luego otros espacios.

historias en primera persona; el arte de la evocación. Sus palabras a modo de poesía arrancan significados de nuestro interior para hacernos vivir, revivir, sensaciones.

Conclusión 2

Por lo tanto llegamos a la conclusión de que nos asomamos a nuestra memoria, a nuestros recuerdos, no para reconstruirlos en la melancolía del pasado, sino que nos asomamos a nuestro inconsciente para vivir el presente. Experimentamos con el inconsciente siempre desde la situación del presente en el cual vivimos. Igual que no podemos regresar físicamente al pasado tampoco podemos viajar al pasado en nuestro inconsciente. Nos asomamos a nuestro inconsciente, a nuestros recuerdos, y los revivimos, los volvemos a rehacer, pero ya no somos aquellos que los construimos y entonces los volvemos construir en nuestra imaginación. Los hacemos de nuevo. Cuando leemos espacios, que se han descrito desde la evocación de la sensación que el espacio produce, soñamos los espacios descritos (los experimentamos y los incorporamos a nuestro imaginario) y con esos sueños creamos luego otros espacios.



Para Peter Zumthor existe una magia de lo real que radica en la materia y en las cosas que el hombre ha modelado a lo largo del tiempo. Él dialoga con las cosas.

1. ENCUENTRO CON EL ESCRITOR QUE NOS HACE CAMBIAR NUESTRA MIRADA SOBRE EL ESPACIO. LA MAGIA DE LO REAL

Para Peter Zumthor existe una magia de lo real que radica en la materia y en las cosas que el hombre ha modelado a lo largo del tiempo. Él dialoga con las cosas:

«Hay una magia de la música. Comienza la sonata, aparece en primer lugar una línea melódica de la viola, entra el piano, y ya tenemos ahí la conmoción; la atmósfera tonal que me rodea y se apodera de mí, transportándome a un estado de ánimo especial.

Hay una magia en la pintura y una en la poesía, una magia del cine, de las palabras y de las imágenes, una magia de los pensamientos fulgurantes. Y también se da una magia de lo real, una magia de lo material y corpóreo de las cosas que veo y que toco, que huelo y que oigo. A veces, en determinados momentos, la magia que ejerce sobre mí una arquitectura o un paisaje concretos, un entorno determinado, aparecen súbitamente, como una lenta crecida del alma de la que al principio yo no me percaté en absoluto».¹

Peter Zumthor percibe a través de las manifestaciones artísticas producidas por el hombre, la música, los objetos que usa, por la materia, la naturaleza... El habitante como individuo concreto, siendo importante, está en segundo lugar; es más la presencia atemporal del hombre lo que le marca. Y con ello crea su imaginario. Quizás podemos observar que siente más el «espacio geométrico», los límites del espacio y la materia que lo forma. Siente al hombre que modeló la materia, que desgastó los objetos con su uso. Pero, creemos que no percibe a un hombre concreto, sino a un hombre ideal. Quizás las historias mundanas acaecidas en esos espacios no le marcan tanto, percibe la vida a través del espacio geométrico y los objetos.

Parece que Peter Zumthor en la percepción del mundo que lo ha rodeado, en esa comunicación con el exterior que lo ha formado como persona, siempre ha almacenado en su interior más información, “sensaciones y vivencias”, de las cosas inanimadas y las creaciones del hombre que directamente de su relación con las personas. Es decir, observamos, que él se ha comunicado con los seres humanos a través de sus creaciones, más que con las personas mismas. O al menos eso intuimos.

Creo que esto es la consecuencia de cómo Zumthor viene definido antes de nacer, de su forma de ser, de mirar.

El ser humano como grupo parece haber estado detrás de la mayoría de las cosas que lo han formado; pues ha ido domesticando el planeta y transformando sus espacios, su naturaleza. Además está inmerso en una cultura colectiva que lo ha moldeado.

¹ ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Ed. Gustavo Gili S.L. Barcelona, 2014, p.83.



Para Gabriel García Márquez, existe una magia de lo real que radica en la vida y sus historias. Se interesa por lo contrario que Peter Zumthor; a él le interesa el espacio habitado, espacio vivido, cómo las personas concretas viven el espacio, lo determinan, lo llenan de vida, lo habitan.

Quizás sentimos que hemos mirado de la misma manera nuestro alrededor gran parte de nuestra vida.

Al inicio de nuestra formación como arquitectos, la arquitectura la estudiábamos como una sucesión de espacios, vacíos, para la contemplación, no había habitantes en esa arquitectura. Únicamente nuestra mirada habitaba esos espacios. No había vida dentro de la arquitectura del movimiento moderno. Los edificios y sus espacios se fotografiaban siempre vacíos y, en muchos libros, las fotografías siempre aparecían en blanco y negro. Era como si el usuario, con su presencia, lo que hiciera fuese distorsionar la idea que los maestros de la arquitectura habían concebido. Parecía como si el habitante, al habitar el espacio dejando su huella, lo deshonrase; el espacio debía fotografiarse y contemplarse virgen, tal cual lo había concebido el arquitecto. Lógicamente hoy todo esto lo habríamos mirado de otro modo y, buscando, podemos hablar de ejemplos que nos hablan de lo contrario.

Pero nos gustaría enfatizar el hecho de que el espacio y la arquitectura estaban por encima del hombre. La acción del habitante no determinaba el espacio. El espacio imponía la acción y el modo de habitarlo.

Y, en magníficos ejemplos, sugería al habitante nuevos modos y nuevos caminos para habitar. Como es el caso de Mies, al cual nunca le interesó los problemas mundanos del hombre, solo se interesó por la arquitectura. Su arquitectura, su visión del espacio, que fue antepuesto a todo. Mies había pensado los espacios para un habitante, un habitante que aún no existía, quizás ese habitante fuese él mismo. Muchos años más tarde aparecería en nuestra sociedad el individuo, aislado y solo, dentro de este mundo globalizado lleno de incertidumbres, en el que si hay algo seguro es que nada es seguro.

Para Gabriel García Márquez, existe una magia de lo real que radica en la vida y sus historias. Se interesa por lo contrario que Peter Zumthor; a él le interesa el **espacio habitado**, espacio vivido, cómo las personas concretas viven el espacio, lo determinan, lo llenan de vida, lo habitan. Para él el espacio geométrico está en segundo lugar, percibe el espacio geométrico por la huella que el habitante ha dejado. Por las sensaciones, las vivencias. Por las historias vividas en los espacios. Por sus propios recuerdos de lo que vivió y sintió en los espacios y lugares que habitó. Esos espacios y lugares que cobijaron toda la vida que vivió y observó desde que nació. Espacios y lugares que formaban parte de las personas que acompañaron su vida. Personas concretas ligadas a un espacio y a un lugar. Para García Márquez las personas formaban parte de los espacios y los lugares, no fijó su atención en el hombre como idea sino como ser concreto individual, la persona concreta con sus virtudes y defectos, sus grandezas y miserias. La persona que vive y habita un lugar. Para él no existe una historia, una vida sin lugar, sin espacio. No se puede contar una historia que no se desarrolla en un espacio. Él no observa ni describe una



Para García Márquez la magia de lo real reside en la acción de vivir. No hay objetos, hay personas, historias vividas. El acto cotidiano de vivir, relacionarte con los demás y estar vivo.

vida idealizada, sino la vida misma. Vida y espacio para García Márquez son una misma cosa, no se puede separar la una de la otra. Por eso no describe el espacio geométrico sino el espacio vivido.

Observa vida en primera persona. La acción de vivir, la vida en sí misma y las relaciones entre las personas. Para García Márquez la magia de lo real reside en la acción de vivir. No hay objetos, hay personas, historias vividas. El acto cotidiano de vivir, relacionarte con los demás y estar vivo.

Observando la vida que le rodea crea su imaginario. Luego aprende a evocar las sensaciones que tiene guardadas usando la palabra. Él es capaz de sacar sensaciones del interior del lector con el solo uso de las palabras. Descubrió el poder de la evocación, tanto para evocar sus propios recuerdos como para luego evocar esos recuerdos en los demás; como si fueran sus mismos recuerdos. García Márquez nos hace sentir las historias como si las estuviésemos viviendo nosotros en primera persona. Sentimos los espacios de sus relatos a través de la sensación del personaje, no necesita describirlos por su geometría, la sentimos.

Saber valorar lo cotidiano. Reflexionando, creemos que es difícil entender nuestro papel en el sistema. El pintor Eduard Munch decía: «En mi arte he intentado explicarme la vida y su sentido, también he pretendido ayudar a los demás a entender su propia vida».² Nos resulta difícil saber sentir la vida y vivirla. La vida cotidiana. El acto cotidiano de cada día. Quizás porque en nuestra cultura colectiva lo cotidiano no es importante. Y sin embargo nos nutrimos y nos formamos con los actos cotidianos de cada día. La globalización, nuestra forma de vida y de organización del tiempo y el trabajo nos lleva a vivir muy aceleradamente. Los nuevos medios requieren una respuesta muy rápida. Se ha perdido el tiempo de la reflexión. Se pasa tan rápido por la vida que nos parece que no le damos importancia a lo cotidiano.

Nuestra cultura occidental se ha fundamentado en la razón. Así nos educaron y quizás no hemos sabido dar su justo valor a lo cotidiano, a la simple vida.

Para ser precisos, creemos que al inicio de nuestra vida en nuestra niñez, cuando descubrimos el mundo por primera vez, en ese momento crucial, sí apreciamos la vida en toda su plenitud. En ese momento el tiempo era eterno y prestamos atención a todas las cosas. Nuestra mirada estaba libre de influencias. De niño el tiempo era infinito. No recordamos de niño haber sentido el paso del tiempo. Recordamos los largos veranos, el estruendo de las chicharras refugiados en la sombra de los árboles durante las tardes interminables de verano, el regalo de la luz mágica de la caída de la tarde.

Y ciertamente, García Márquez, nos enseñó a valorar lo cotidiano, al individuo y su huella en el espacio que habita; a salir de nuestra conversación con las cosas, para mirar la vida de la gente, conversar, sentir pasar el tiempo,

² MUNCH, Eduard. *Exposición "Arquetipos"*. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2015. (6/10/15-17/01/16)



De García Márquez, aprendimos a imaginar los espacios a través de la huella dejada por el habitante. El espacio vacío, sin la acción del hombre, no tiene sentido, desde un punto de vista humano.

para apreciar el acto cotidiano de habitar. La vida misma que configura y define todos los espacios de nuestro planeta tierra. Para él lo más importante de todo era la vida, estar vivo, vivir. Porque como muy bien contaba: «por más miserable que sea la vida de uno, uno la vive y luego la recuerda».

Llegamos a la conclusión que encontramos dos maneras de percibir el espacio: el espacio geométrico y el espacio vivido.

En el Espacio geométrico encontramos el espacio, su materia y el hombre que lo habita no es un hombre concreto. Observamos el hombre que lo ha habitado a lo largo del tiempo, su huella, pero no entramos en sus vidas.

En el **espacio vivido** está presente el ser humano concreto por encima de la geometría y la materia del espacio. Cuerpo y espacio son la misma cosa, no se entiende la una sin la otra. En el espacio vivido encontramos la sensación directa de la persona concreta que lo ha habitado. La vida forma el espacio, la sensación cotidiana del ser que lo habita.

De García Márquez, aprendimos a imaginar los espacios a través de la huella dejada por el habitante. El espacio vacío, sin la acción del hombre, no tiene sentido, desde un punto de vista humano. Al habitar un espacio le damos sentido, lo formamos, lo llenamos de vida. Con la sola mirada de un individuo ya se inicia la acción de habitar. Por lo tanto nunca encontraremos un espacio vacío, ya que previamente lo habremos mirado y de ese modo estará habitado por nosotros.

«En esa comunidad dinámica del hombre y la casa, en esa rivalidad dinámica de la casa y del universo, no estamos lejos de toda referencia a las simples formas geométricas. La casa vivida no es una caja inerte. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico».³

³ BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Ed. Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. Buenos Aires, 2000, p.59.



Los espacios no son como los vivimos, sino como los guardamos en nuestro interior, como los recordamos, y como los “construimos” (sensorialmente) con nuestra imaginación.

2. EL ESPACIO EVOCADO

Para adentrarnos en los espacios descritos por Gabriel García Márquez, Gabo, como lo llamaban sus amigos. Para entrar él a través de su mirada, de su comunicación con el espacio, vamos a investigar sobre cómo él ha creado su imaginario interior. Es decir cómo se ha comunicado con su exterior y cómo lo ha almacenado. Investigaremos sobre lo que es el escritor como consecuencia de su diálogo o lectura de los espacios y lugares que lo han rodeado a lo largo de su vida. Veremos cómo él crea su propia realidad en su niñez, cuando vivía en Aracataca con sus abuelos, la realidad que originó su primer imaginario.

Investigaremos sobre cómo García Márquez mira en su interior, cómo viaja a sus recuerdos y cómo los ha llevado de nuevo a su imaginación para contarlos. Cómo evoca sus recuerdos para transformarlos en historias o para contar la suya propia.

Investigaremos sobre cómo García Márquez veía en el espacio la huella del habitante, su rastro. Sobre qué es lo que para él constituye el espacio. Cuál es su espacio esencial, su espacio inolvidable. Sobre la casa de su niñez que luego estará en todas las casas.

Nuestra investigación recorrerá su literatura es decir, su imaginario, su interior, su propio ser. Usando una cita suya en la cual decía: «La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla».⁴ Nos damos cuenta que los espacios no son como los vivimos, sino como los guardamos en nuestro interior, como los recordamos, y como los “construimos” (sensorialmente) con nuestra imaginación.

«Antaño la guardilla podía parecerse demasiado estrecha, fría en invierno, caliente en verano. Pero ahora en el recuerdo vuelto a encontrar por el ensueño, y no sabemos por qué sincretismo, es pequeña y grande, cálida y fresca, siempre consoladora».⁵

La imaginación imagina sin cesar y se enriquece con nuevas imágenes. Nosotros quisiéramos explorar estas riquezas de ser imaginado. «El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación».⁶

García Márquez no separa la vida del espacio. Él observa y ama la vida, la vida cotidiana. Ama al hombre que vive la vida intensamente, con sus miserias y grandezas. El hombre vive dentro de su cuerpo. El cuerpo no se puede separar del espacio. Para él el espacio es algo tan natural como el cuerpo. O mejor

⁴ GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *Vivir para contarla*. Ed. Random House Mondadori S.L. Barcelona, 2004, p.8.

⁵ BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Ed. Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. Buenos Aires, 2000, p.32.

⁶ Ib. p.22.



Nuestros sentidos, a veces recuerdan, y nos transportan a otros lugares, viajan al interior de nuestro inconsciente.

dicho, para él el espacio es algo que el hombre habita con su cuerpo. García Márquez lee el rastro del habitante en el espacio, la sensación que el espacio ha producido en el ser humano, las vivencias que se han producido en los diferentes espacios. Él lee el rastro de la vida, de la acción de vivir. No entiende el espacio geométrico que no está habitado por el hombre.

Cualquier espacio que un hombre mira, pensamos que ya está habitado. Dicho espacio, o lugar, ha producido una sensación en el que lo mira, la persona que lo lee y se comunica con él. Y de ese modo el espacio puede ser interpretado, a través de la sensación que ha producido en otra persona. O de nuestra sensación.

Podríamos hacer una descripción analítica, objetiva, del espacio, incidiendo en su geometría, materialidad... Pero también podríamos hacer una descripción subjetiva del mismo, para lo cual tendríamos que abordar las sensaciones que el espacio transmite, bien sea en nosotros o en otros seres humanos que lo hayan habitado.

La evocación del espacio: Sobre el poder de la evocación creemos que cuando los recuerdos pasan por el filtro de nuestro ser consciente en cierto modo se racionalizan, necesitamos buscar más allá. Algo se evoca cuando se despierta el inconsciente. Cuando una determinada música, la poesía, un aroma... nos lleva al interior de nuestro inconsciente, para despertar un recuerdo, ese recuerdo tiene otra naturaleza. Nos ha transportado a otro lugar. Las sensaciones y vivencias se recuerdan asociadas a un espacio. Los podríamos llamar espacios evocados. Nuestros sentidos, a veces recuerdan, y nos transportan a otros lugares, viajan al interior de nuestro inconsciente. Quizás ese sea nuestro paraíso. Como ya hemos dicho, para nosotros, la clave de la literatura de García Márquez reside en el descubrimiento del poder de la evocación. El escritor viaja a su interior para evocar vivencias y transformarlas en historias. Evoca en el lector la sensación de la vivencia misma para hacérsela vivir en primera persona. Evoca el espacio, no lo describe. En esa evocación García Márquez busca transmitir la sensación que tiene guardado en el inconsciente, pues transmite la sensación de los espacios que vivió en su niñez.

En ese precioso, único ejercicio, que supone viajar al fondo de nuestro inconsciente Gastón Bachelard nos ilumina el camino en su libro *La poética del espacio*. Evidentemente consigue lo que magistralmente se propone: evoca las sensaciones que están en nuestros recuerdos. Nos enseña a asomarnos a nuestro interior para revivir sensaciones esenciales. Gastón Bachelard nos lleva a sentir lo que él llama **ensoñaciones**. Parece que García Márquez se ha ejercitado en este arte, nos hace vivir la historia en primera persona como si estuviésemos allí. Para eso utiliza el poder de la evocación. Parece que la evocación es materia de la poesía que va a la esencia y busca en el interior de nuestro ser.

En su literatura García Márquez nos hace experimentar espacios que quizás no hemos tenido la ocasión de habitar. Experimentamos los espacios literarios, los cuales se incorporan a nuestro imaginario.



Nos afloran lugares y espacios, que se despiertan con determinadas sensaciones que almacenamos con ellos. Sensaciones y espacios (lugares) están unidos en nuestro inconsciente.

Partimos de la hipótesis de que García Márquez hace una literatura evocadora del espacio que hace vivir y experimentar ese espacio al lector en primera persona e incorporar esa vivencia a su imaginario. Observamos que los espacios literarios pueden ser descritos de dos maneras: desde la evocación o desde la descripción geométrica.

Los espacios evocativos que se han descrito desde la percepción de las sensaciones que provocan. Los que se han descrito desde las vivencias, nos llaman a entrar en ellos en primera persona, los experimentamos y constituyen nuestro imaginario junto con los que hemos experimentado con nuestro cuerpo. Quizás aquí los escritores con esa descripción evocativa del espacio nos hacen soñar, y al soñar almacenamos la experiencia en nuestro inconsciente. Así cuando volvemos a él estos espacios aparecen junto a los nuestros.

No ocurre lo mismo con una literatura descriptiva del espacio, que no nos invita a soñar, solo nos invita a leerlo desde la razón. En los espacios descriptivos, sólo si después de la lectura descriptiva nos apartamos de ella y abrimos el mundo de nuestros sueños, entonces podemos experimentar con nuestros sentidos e incorporarlos a nuestras vivencias. Los espacios escritos desde la evocación se comunican directamente con nuestro inconsciente, como la poesía, directamente con nuestra alma y no necesita de una ensoñación paralela a la lectura.

Cuando leemos soñamos los espacios descritos y con esos sueños creamos luego otros espacios. García Márquez viaja a sus recuerdos en busca de historias. Descubre el potencial que tiene ese viaje al pasado para despertar sensaciones y vivencias en su inconsciente. Pero las vivencias están almacenadas asociadas a espacios, sin orden cronológico. No importa el tiempo en el recuerdo. Almacenamos nuestras experiencias en nuestro inconsciente sin orden cronológico. Pueden aflorar en cualquier momento sin cronología. Nos afloran lugares y espacios, que se despiertan con determinadas sensaciones que almacenamos con ellos. Sensaciones y espacios (lugares) están unidos en nuestro inconsciente. Al despertar las sensaciones afloran los espacios que las albergaron. El rastro de la sensación nos transporta al espacio. Yo mismo me asomo a mi inconsciente: Me viene, al principio en forma de calor, la sensación que me producía estar en brazos de mi abuelo en el sillón. Luego la sensación se va concretando. Siento su cuerpo junto al mío, su olor, el tacto de la tela del reposa brazos que me roza en mi costado izquierdo. Aparece el espacio, al principio tenue, como en penumbra; vislumbro la chimenea frente a nosotros. Cierro los ojos, me he transportado a ese lugar. Todo el espacio va apareciendo poco a poco, ahora veo todo el frente de la chimenea, su textura de ladrillo visto, los objetos que están allí, los libros, el jarrón a la izquierda lleno de monedas... Me viene el olor de la cocina desde la puerta que está a la derecha, mi abuela está allí. Siento los gruesos muros que configuran el espacio, giro mi cabeza hacia el patio al cual se vuelcan ambas estancias, huelo el inmenso jazmín, en la esquina, junto a la escalera que sube a la cubierta, me giro... ya no estoy allí.



Los espacios no son como los habíamos vivido, sino cómo los recordamos y cómo los construimos sensorialmente con nuestra imaginación.

Uno no puede bucear mucho tiempo conscientemente en su memoria. Se trata de inmersiones rápidas, para nosotros el inconsciente es como un gran océano en el cual buceamos los escasos segundos que nos permite nuestra respiración. Nuestro ser consciente no puede habitar en el inconsciente, solo puede asomarse a él. Pero esas inmersiones son muy productivas, creativamente hablando, y por ello creemos firmemente que deberíamos ejercitar nuestra capacidad de comunicarnos con nuestro interior. Creamos con el resultado de la comunicación con nuestro yo interior. Para bucear en nuestro interior Gastón Bachelard nos enseña lo que significa la meditación poética: «Más confusos, más desdibujados son los recuerdos de los sueños que sólo la meditación poética puede ayudarnos a encontrar otra vez. La poesía, en su gran función, vuelve a darnos las situaciones del sueño».⁷

Cuando viajamos a nuestro inconsciente, arrastrados por nuestras sensaciones, llegamos a los espacios donde tuvimos esas vivencias. Al regresar de allí, con nuestro ser consciente rehacemos esos espacios. Al recordar los espacios sentidos, los espacios soñados y los espacios leídos; los volvemos a imaginar creando así nuevos espacios. Si centramos nuestro análisis en la percepción del espacio cada cual lo percibe de manera diferente, cada cual crea su realidad espacial. Así pues experimentamos los espacios, los guardamos en nuestro interior y luego los recordamos.

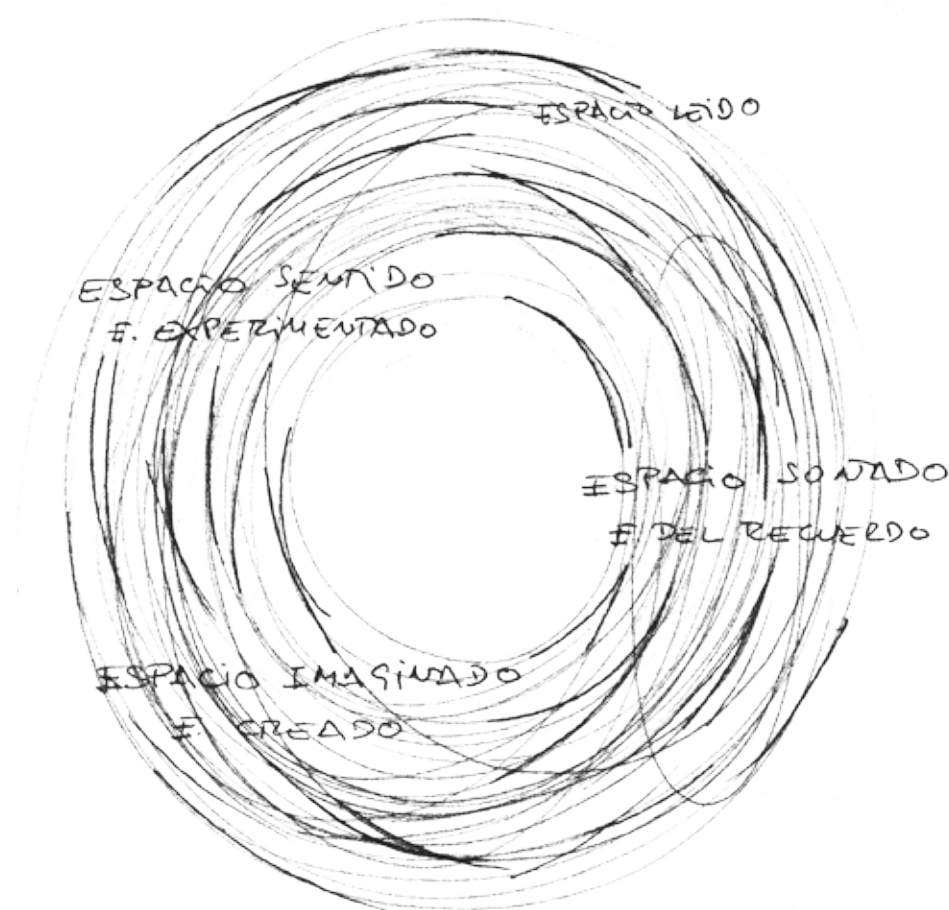
La realidad, como los espacios, se reprocesan en el recuerdo, es decir, los volvemos a interpretar. Por lo tanto llegamos a la conclusión de que los espacios no son como los habíamos vivido, sino cómo los recordamos y cómo los construimos sensorialmente con nuestra imaginación.

Tomando como ejemplo uno de los personajes creados por García Márquez, Fermina Daza, podemos observar como inventaba (interpretaba) la realidad que la rodeaba. Lo hacía con las personas que trataba y con las ciudades. Por ejemplo con París, en esa ciudad fue muy feliz y guardo en su memoria junto con sus espacios la sensación de felicidad. Guardamos los recuerdos asociados a espacios y cuando la sensación aflora del inconsciente aparecen esos lugares donde ocurrieron:

«Nadie fue distinto de como ella quiso que fuera, tal como le ocurría con las ciudades, que no le parecían mejores ni peores, sino como ella las hizo en su corazón. A París, a pesar de su lluvia perpetua, de sus tenderos sórdidos y la grosería homérica de sus cocheros, había de recordarla siempre como la ciudad más hermosa del mundo, no porque en realidad lo fuera o no lo fuera, sino porque se quedó vinculada a la nostalgia de sus años más felices».⁸

⁷ BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Ed. Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. Buenos Aires, 2000, p.36

⁸ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El amor en los tiempos del cólera*. Ed. Bruguera S.A. Barcelona, 1985, p.310.



3. LOS ESPACIOS DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

García Márquez cuenta con varios tipos de escenarios (espacios y lugares) donde sus historias, reales e imaginarias, se desarrollaron.

Hay unos espacios que constituyeron su primera imagen del mundo y luego fueron el escenario de sus vivencias, son los espacios que el autor experimentó por él mismo, los llamaremos los espacios sentidos.

Después nos encontramos con una serie de espacios que, a nuestro entender, el autor encuentra, en su memoria; recordando las historias vividas, los recuerdos de los espacios que albergaron su vida y las historias de las vidas que observó. Los llamaremos los espacios soñados.

Por último están los espacios que, según nuestra tesis, el autor crea como prolongación de los cuerpos de los personajes de sus historias. Son los espacios donde los personajes habitan. Los llamaremos los espacios imaginados.

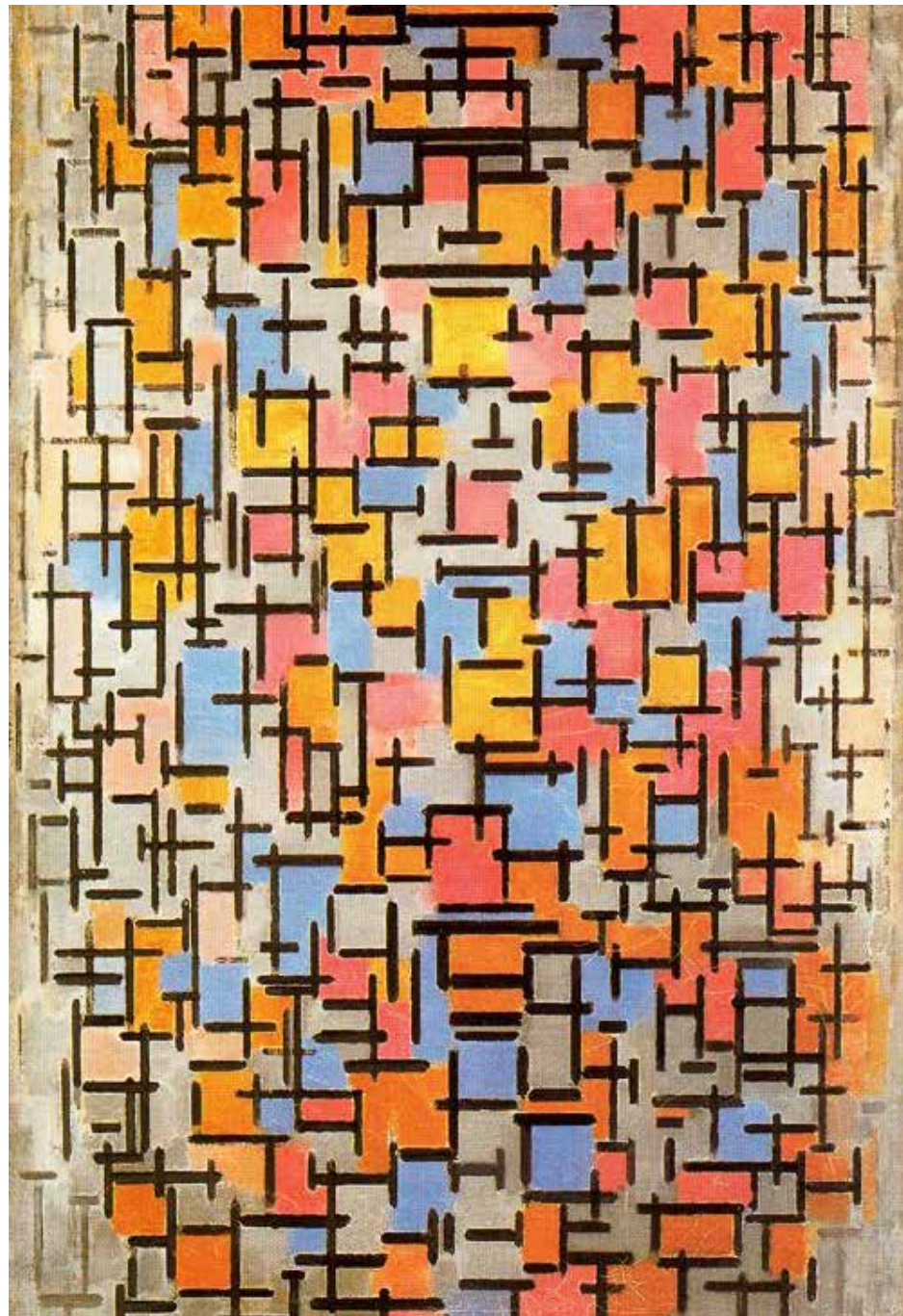
Por lo tanto, resumiendo, nos encontramos con tres tipos de espacios en el mundo de Gabriel García Márquez:

- ESPACIO SENTIDO. Es el espacio experimentado.
- ESPACIO SOÑADO. Es el espacio del recuerdo.
- ESPACIO IMAGINADO. Es el espacio literario que alberga la magia de sus historias que evocan las sensaciones del espacio sentido. En las novelas de García Márquez los personajes vienen de su memoria, y pueden ser reales, semirreales o imaginarios. De igual modo ocurre con los espacios donde esos personajes habitan. El espacio no se puede separar del personaje, es parte de su cuerpo, de sus vivencias. Por lo tanto encontraremos, en las novelas del autor, espacios literarios que son espacios reales, semirreales e imaginarios. En García Márquez el espacio imaginado es una mezcla entre el espacio soñado (espacio del recuerdo) y las sensaciones que tiene guardado en su inconsciente procedentes de sus espacios sentidos (espacio experimentado).

Los espacios de la literatura de García Márquez evocan la sensación de los personajes que viven ese espacio. El lector, atrapado por el poder de la evocación, sentirá como si hubiese experimentado esos espacios literarios. Por lo tanto, en la literatura de García Márquez, los espacios leídos, por los lectores, serán para los lectores espacios experimentados (espacio sentido). Así aparece otro espacio más:

- ESPACIO LEIDO. Son los espacios descritos por el escritor en sus novelas y experimentados por los lectores, mediante la descripción de las sensaciones que los personajes tienen de los mismos. Estos espacios se incorporan al imaginario de los espacios experimentados por los lectores.

Los diferentes espacios del imaginario de Gabriel García Márquez los vamos a organizar según el siguiente esquema y vamos a poner algunos ejemplos de ellos.



Los espacios de la literatura de García Márquez evocan la sensación de los personajes que viven ese espacio. El lector, atrapado por el poder de la evocación, sentirá como si hubiese experimentado esos espacios literarios.

3.1. Espacios de su primera mirada del mundo: La construcción de su mundo sensorial.

3.1.1. La casa natal (Aracataca, Colombia). Espacio Íntimo.

3.1.2. Espacios de la niñez. Espacio de convivencia. Aracataca

3.1.3. El paisaje sentido.

3.2. Espacios de sus vivencias: los espacios de su formación.

3.2.1. La escuela. Espacio Íntimo.

3.2.2. El colegio. Espacio Íntimo.

3.2.3. Sucre. Espacio de convivencia.

3.2.4. Barranquilla y sus espacios.

3.3. Espacios literarios: La evocación del espacio guardado en su memoria, los nuevos espacios creados. El amor en los tiempos del cólera

3.3.1. Las casas de la imaginación. Espacio Íntimo

I_ La casa del fotógrafo Jeremiah de Saint-Amour.

II_ La Quinta de La Manga.

III_ La casa donde Fermina Daza vivió con su padre Lorenzo Daza evocada desde la mirada de Florentino Ariza.

IV_ La casa donde Fermina Daza vivió con su padre Lorenzo Daza evocada desde la mirada del doctor Juvenal Urbino.

V_ La casa donde Fermina Daza vivió con su padre Lorenzo Daza evocada desde la vida que creó Florentina Daza.

VI_ La casa donde Florentino Ariza vivía con su madre Tránsito Ariza.

VII_ El hotel del amor donde Florentino Ariza tenía una habitación y era su segunda casa.

VIII_ El mesón de don Sancho donde Florentino Ariza guardó en un espejo un espacio íntimo.

IX_ La torre del faro, un espacio para el amor usado por Florentino Ariza.

X_ La casa de su amante Ausencia Santander, un espacio para el amor.

XI_ La casa de su amante Olimpia Zuleta, un espacio para el amor usado por Florentino Ariza.

XII_ La casa de su amante Prudencia Pitre.

XIII_ La casa de la amante del doctor Juvenal Urbino.

3.3.2. Espacio de convivencia

I_ El Doctor Juvenal Urbino se dirige al antiguo barrio de los esclavos.

II_ Florentino Ariza recorre una calle solitaria en la noche.

III_ El doctor Juvenal Urbino recorre las calles en coche de caballos.

3.3.3. El paisaje imaginado.

I_ El paisaje que Fermina Daza y los arrieros de su padre.

II_ El paisaje del río Magdalena que Florentino Ariza Recorre en el barco por primera vez.

III_ El paisaje del río Magdalena que Fermina Daza y Florentino Ariza habitaron por siempre jamás en el barco.



El mundo que habitaba el escritor consistía en el mundo de los espacios íntimos de la casa de los abuelos, los espacios compartidos con los otros habitantes de la comunidad y el paisaje que rodeaba este lugar.

Nota: Vamos a transcribir y comentar citas de textos de Gabriel García Márquez. Sobre el texto marcaremos además frases en negrita que se explican mejor solas que comentadas por nosotros. Además como el escritor hace una descripción tan subjetiva del espacio, a través de las sensaciones de los personajes, creemos que el lector de la tesis debe percibir la magia que evocan las palabras del premio nobel.

3.1. ESPACIOS DE SU PRIMERA MIRADA DEL MUNDO: LA CONSTRUCCIÓN DE SU MUNDO SENSORIAL

En esta primera parte vamos a centrarnos en la primera interpretación del mundo que creó Gabriel García Márquez en su niñez. Recorreremos su imaginario inicial descrito en **Vivir para contarla**.

Vamos a recorrer los espacios de formación del escritor. El mundo que habitaba el escritor consistía en el mundo de los espacios íntimos de la casa de los abuelos, los espacios compartidos con los otros habitantes de la comunidad y el paisaje que rodeaba este lugar.

Para García Márquez los habitantes de esos espacios son parte inseparable del mismo. Por lo tanto los abuelos y las personas que vivían en la casa forjarán los espacios de la casa y el imaginario del escritor. El resto de los habitantes de ese pueblo, que estarán unidos a unos espacios íntimos de sus casas y que compartirán una vida en los espacios de convivencia (espacios públicos), tendrán unas historias que el escritor observará con sus ojos atentos guardándolas en lo más profundo de su ser. Su sensibilidad le llevará a estar atento, en la lejanía, con su mirada al paisaje que rodea la trama espacial donde habita con sus vecinos.

Por lo tanto veremos cómo se forma la esencia del escritor observando las personas unidas a los espacios que él vivió en sus primeros ocho años de vida.

La casa natal: Podemos reflexionar sobre cómo influye nuestra primera casa en nuestra memoria, hasta el punto que todas nuestras casas estarán siempre en esa casa. Y compáralo con nuestra primera imagen del mundo. Cuando descubrimos el mundo por primera vez, ese será siempre nuestro mundo, siempre volveremos a él. Es decir, nuestro primer contacto con el mundo es tan poderoso que siempre marcará nuestro imaginario. Tomamos forma en nuestros primeros años de vida, cuando miramos las cosas por primera vez; luego, en los años sucesivos, nos formamos, adquirimos conocimientos y acumulamos experiencias, pero la mirada primera que marcó nuestro inconsciente por vez primera marcará para siempre nuestras vidas. Podemos asimilar la relación que Gastón Bachelar nos muestra con la casa inolvidable, la casa natal, la casa que marcó nuestra primera relación con el espacio, la casa que está en todas las casas que habitaremos a lo largo de nuestras vidas (hoy día vivimos muchas vidas dentro de nuestra vida) con todo el imaginario que hemos creado en



La vuelta a la casa de Aracataca, el viaje con su madre constituyó su descubrimiento. El encuentro con sí mismo, con su mundo de recuerdos.

nuestros primeros años. Cuando, como García Márquez decía: «mirábamos un mundo para el cual aún no teníamos palabras», cuándo descubríamos el mundo por vez primera.

«En suma, la casa natal ha inscrito en nosotros la jerarquía de las diversas funciones de habitar. Somos el diagrama de las funciones de habitar esa casa y todas las demás casas no son más que variaciones de un tema fundamental. La palabra hábito es una palabra demasiado gastada para expresar ese enlace apasionado de nuestro cuerpo que no olvida la casa inolvidable [...] existe para cada uno de nosotros una casa onírica, una casa del recuerdo-sueño, perdida en la sombra de un más allá del pasado verdadero».⁹

Sin duda García Márquez creó toda su relación con el espacio doméstico, al igual que lo hacemos todos, en esos primeros años que vivió en la casa de sus abuelos. Esa casa que albergó a ese niño tímido que observó la vida que se desarrollaba en su interior y también entre los habitantes de Aracataca.

García Márquez abandonó la casa de su infancia a los ocho años para no volver. La casa donde se crió con sus abuelos. La casa a la cual volvió, a la edad de veintitrés años, junto a su madre con el propósito de venderla. Cuando abandonó la casa de su infancia, el espacio y el lugar que lo crió, ya era escritor. Cuando volvió a Aracataca con su madre para vender la casa ya estaba capacitado para escribir.

La vuelta a la casa de Aracataca, el viaje con su madre constituyó su descubrimiento. El encuentro con sí mismo, con su mundo de recuerdos. Y no un mundo lleno de recuerdos estáticos de la melancolía. Recuerdos cargados de vida y sugerencias. Ese viaje fue como un viaje iniciático que todos deberíamos hacer, un viaje hacia el interior de nosotros mismos.

En sus primeros años de vida el escritor descubrió el mundo que le rodeaba, lo miró, lo interpretó y lo almacenó en su memoria. En su inconsciente guardó las sensaciones asociadas a unos espacios y empezó a asociar las sensaciones a las palabras.

Enfrentó sus recuerdos de los espacios vividos, las sensaciones guardadas en su inconsciente, con la mezcla de volver a experimentarlos. Al visitar de nuevo la casa y el pueblo, con su madre, se encontró con todos los recuerdos. Recuerdos que exorcizaron su inconsciente para dejar aflorar un mundo nuevo e infinito que constituye todo lo almacenado en su ser, en la mente del escritor. Recuerdos, que al ser recordados, al despertarse, eran releídos, es decir reescritos, reinventados. Como la realidad misma que nos rodea.

Si reflexionamos sobre la realidad, la percepción de lo que nos rodea, creemos que la realidad que percibimos cada uno de nosotros es diferente a la de otro. Partimos de la hipótesis que la realidad no existe. La percepción de la realidad que nos rodea es un hecho personal, es el fruto de nuestra

⁹ BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Ed. Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. Buenos Aires, 2000, pp.35-36.



La vuelta a Aracataca, a la casa de su niñez, despertó los recuerdos contenidos en esos espacios. El recuerdo, las vivencias, van asociadas al espacio que lo contuvo.

experimentación y el dialogo con lo que está fuera de nosotros.

Las personas percibimos nuestro entorno, dialogamos con él, y almacenamos la parte de la realidad que nos rodea que ha sido interpretada por nosotros. Almacenamos nuestra comunicación con el exterior en nuestra mente; parte en nuestro consciente y la mayor parte en el inconsciente.

Con lo cual creemos que cada uno de nosotros construye su propia realidad.

«Mi madre me pidió que la acompañara a vender la casa. Había llegado a Barranquilla esa mañana desde el pueblo distante donde vivía la familia y no tenía la menor idea de cómo encontrarme [...]. Se me plantó enfrente, mirándome a los ojos con la sonrisa pícaro de sus días mejores, y antes que yo pudiera reaccionar, me dijo: —Soy tu madre.

—Vengo a pedirte el favor de que me acompañes a vender la casa.

No tuvo que decirme cuál, ni dónde, porque para nosotros sólo existía una en el mundo: la vieja casa de los abuelos en Aracataca, donde tuve la buena suerte de nacer y donde no volví a vivir después de los ocho años [...].

Había leído ya, traducidos y en ediciones prestadas, todos los libros que me habrían bastado para aprender la técnica de novelar [...]. Iba a cumplir veintitrés años el mes siguiente [...].

Ni mi madre ni yo, por supuesto, hubiéramos podido imaginar siquiera que aquel cándido paseo de sólo dos días iba a ser tan determinante para mí, que la más larga y diligente de las vidas no me alcanzaría para acabar de contarlo. Ahora, con más de setenta y cinco años bien medidos, sé que fue la decisión más importante de cuantas tuve que tomar en mi carrera de escritor. Es decir: en toda mi vida». ¹⁰

La vuelta a Aracataca, a la casa de su niñez, despertó los recuerdos contenidos en esos espacios. El recuerdo, las vivencias, van asociadas al espacio que lo contuvo. Y los espacios sin duda evocaron en el escritor todos sus recuerdos.

«En la casa natal se establecen valores de sueño, últimos valores que permanecen cuando la casa ya no existe. Centros de tedio, centros de soledad, centros de ensueño que se agrupan para constituir la casa onírica, más duradera que los recuerdos dispersos en la casa natal. Serían necesarias largas investigaciones fenomenológicas para determinar todos esos valores de sueño, para decir la profundidad de ese terreno de los sueños donde se han enraizado los recuerdos. Y no olvidemos que son esos valores de sueño los que se comunican poéticamente de alma a alma. La lectura de los poetas es esencialmente ensueño». ¹¹

¹⁰ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Vivir para contarla*. Ed. Random House Mondadori S.L. Barcelona, 2004, pp.9-11.

¹¹ BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Ed. Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. Buenos Aires, 2000, p.37.



Habían sido cortados de raíz los dos almendros tutelares que durante años fueron una seña de identidad inequívoca y la casa quedó a la intemperie.

3.1.1. La casa natal (Aracataca, Colombia). Gabriel García Márquez, viaja a su memoria para describir su casa natal de diferentes formas. En nuestra memoria los hechos se diluyen en el tiempo, no somos capaces de bucear en ella cronológicamente. Almacenamos en nuestro inconsciente una serie de sensaciones mezcladas con recuerdos y asociadas a determinados espacios y lugares. Partimos de la tesis que García Márquez creó su imaginario inicial de niño y luego lo usó, primero inconscientemente y luego aprendió a mirar en su inconsciente, en el lugar donde almacenaba su relación con el mundo exterior para crear nuevas historias. E incluso para crear o volver a crear mil veces la suya propia. Jugando con la esencia de sus recuerdos. El escritor describe así su casa natal:

«La primera visión de la casa, en la acera de enfrente, tenía muy poco que ver con mi recuerdo, y nada con mis nostalgias. Habían sido cortados de raíz los dos almendros tutelares que durante años fueron una seña de identidad inequívoca y la casa quedó a la intemperie [...].

Una casa lineal de ocho habitaciones sucesivas, a lo largo de un corredor con un pasamanos de begonias donde se sentaban las mujeres de la familia a bordar en bastidor y a conversar en la fresca de la tarde. Los cuartos eran simples y no se distinguían entre sí, pero **me bastó con una mirada para darme cuenta de que en cada uno de sus incontables detalles había un instante crucial de mi vida.**

La primera habitación servía como sala de visitas y oficina personal del abuelo. Tenía un escritorio de cortina, una poltrona giratoria de resortes, un ventilador eléctrico y un librero vacío con un solo libro enorme y descosido: el diccionario de la lengua. Enseguida estaba el taller de platería donde el abuelo pasaba sus horas mejores fabricando los pescaditos de oro de cuerpo articulado y minúsculos ojos de esmeraldas, que más le daban de gozar que de comer [...].

El espacio común de la oficina y la platería estaba vedado a las mujeres, por obra de nuestra cultura caribe, como lo estaban las cantinas del pueblo por orden de la ley [...]. **De allí en adelante empezaba el paraíso hermético de las muchas mujeres residentes y ocasionales que pasaron por la casa durante mi infancia.**

Yo fui el único varón que disfrutó de los privilegios de ambos mundos.

El comedor era apenas un tramo ensanchado del corredor con la baranda donde las mujeres de la casa se sentaban a coser, y una mesa para dieciséis comensales previstos o inesperados que llegaban a diario en el tren del mediodía.

Mi madre contempló desde allí los tiestos rotos de las begonias, los rastrojos podridos y el tronco del jazminero carcomido por las hormigas, y recuperó el aliento.

—A veces no podíamos respirar por el olor caliente de los jazmines —dijo, mirando el cielo deslumbrante, y suspiró con toda el alma—. Sin embargo, lo que más me ha hecho falta desde entonces es el trueno de las tres de la tarde.

Me impresionó, porque yo también recordaba el estampido único que nos



A veces no podíamos respirar por el olor caliente de los jazmines —dijo, mirando el cielo deslumbrante, y suspiró con toda el alma—. Sin embargo, lo que más me ha hecho falta desde entonces es el trueno de las tres de la tarde.

despertaba de la siesta como un reguero de piedras, pero nunca había sido consciente de que sólo fuera a las tres.

Después del corredor había una sala de recibo reservada para ocasiones especiales, pues las visitas cotidianas se atendían con cerveza helada en la oficina, si eran hombres, o en el corredor de las begonias, si eran mujeres. Allí empezaba el mundo mítico de los dormitorios. Primero el de los abuelos, con una puerta grande hacia el jardín [...], en el cuarto siguiente [...] **había también un altar con santos de tamaño humano, más realistas y tenebrosos que los de la Iglesia.** Allí durmió siempre la tía Francisca Simodosea Mejía, una prima hermana de mi abuelo a quien llamábamos la tía Mama, que vivía en la casa como dueña y señora desde que murieron sus padres. **Yo dormí en la hamaca de al lado, aterrado con el parpadeo de los santos por la lámpara del Santísimo que no fue apagada hasta la muerte de todos,** y también allí durmió mi madre de soltera, atormentada por el pavor de los santos.

Al fondo del corredor había dos cuartos que me estaban prohibidos. En el primero vivía mi prima Sara Emilia Márquez [...].

El último cuarto era un depósito de trastos y baúles jubilados, que mantuvieron en vilo mi curiosidad durante años, pero que nunca me dejaron explorar [...].

Frente a esos dos aposentos, en el mismo corredor, estaba la cocina grande [...], y el gran horno de obra de la abuela [...]. **Era el reino de las mujeres que vivían o servían en la casa, y cantaban a coro con la abuela mientras la ayudaban en sus trabajos múltiples.** Otra voz era la de Lorenzo el Magnífico, el loro de cien años heredado de los bisabuelos, que gritaba consignas contra España y cantaba canciones de la guerra de Independencia [...].

El patio no parecía muy grande, pero tenía una gran variedad de árboles, un baño general sin techo con una alberca de cemento para el agua de lluvia [...].

Más allá estaba la caballeriza de tablones sin cepillar y los cuartos del servicio, y por último el traspatio enorme de árboles frutales con la letrina única [...]. **El árbol más frondoso y hospitalario era un castaño al margen del mundo y el tiempo, bajo cuyas frondas arcaicas debieron de morir orinando más de dos coroneles jubilados de las tantas guerras civiles del siglo anterior».**¹²

El espacio creado por los dos almendros, en la puerta de la casa, está fuertemente enraizado en el escritor y echa en falta su presencia.

Así describe García Márquez la casa natal, tras visitarla con su madre. Esa casa estará en todas las casas. Esos serán los espacios de sus bienestares a los que siempre querrá regresar.

Cuando el escritor imagine los espacios donde se desarrollen sus personajes aparecerá recurrentemente el espacio del patio, con sus árboles, el aroma del jazmín, las relaciones espaciales entre las estancias y el patio. También a través del patio nos llegarán los sonidos y aromas que relacionan la casa con el resto

¹² GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Vivir para contarla*. Ed. Random House Mondadori S.L. Barcelona, 2004, pp.39-46.



La vida de nuestra casa giraba en torno al patio. En nuestro clima benigno pasábamos allí la mayor parte del tiempo. Lugar de desayunos, almuerzos, meriendas y cenas. Allí jugábamos durante el día y por la noche, después de cenar, era nuestra sala de estar; sacábamos la tele y pasábamos el tiempo charlando y mirando las estrellas. Siempre teníamos colgadas unas hamacas que mis padres compraron en Méjico.

de la trama espacial del pueblo.

La casa de Paco y Lola en Dos Hermanas: Gabriel García Márquez visitó por primera vez la casa de mis padres siendo yo pequeño; lo recuerdo, junto a su mujer, sentado hablando con los mayores. Era un hombre sonriente que devoraba el mundo con sus ojos. Pronto se sintió como en su casa y nos visitó en varias ocasiones a lo largo del tiempo. Se sentía a gusto entre nosotros.

La vida de nuestra casa giraba en torno al patio. En nuestro clima benigno pasábamos allí la mayor parte del tiempo. Lugar de desayunos, almuerzos, meriendas y cenas. Allí jugábamos durante el día y por la noche, después de cenar, era nuestra sala de estar; sacábamos la tele y pasábamos el tiempo charlando y mirando las estrellas. Siempre teníamos colgadas unas hamacas que mis padres compraron en Méjico.

El patio, cuadrado, de composición geométrica árabe tenía cuatro naranjos amargos, un jazmín, un damasco, dos arriates lineales con rosas y una fuente de piedra en un lateral que inundaba el patio con su sonido.

A García Márquez le fascinó la vida de nuestra casa. Sin duda le recordaba a su casa natal, en los espacios, la vegetación, los aromas, nuestra cultura matriarcal y en cómo mis padres habitaban una casa que siempre estaba abierta para quien quisiera llegar a comer:

«Aquella naturaleza insular había generado una cultura estanca con carácter propio que los abuelos implantaron en Cataca. **Más que un hogar, la casa era un pueblo. Siempre había varios turnos en la mesa**, pero los dos primeros eran sagrados desde que cumplí tres años: el coronel en la cabecera y yo en la esquina de su derecha. Los sitios restantes se ocupaban primero con los hombres y luego con las mujeres, pero siempre separados. Estas reglas se rompían durante las fiestas patrias del 20 de julio, y el almuerzo por turnos se prolongaba hasta que comieran todos. De noche no se servía la mesa, sino que se repartían tazones de café con leche en la cocina, con la exquisita repostería de la abuela. **Cuando se cerraban las puertas cada quien colgaba su hamaca donde podía, a distintos niveles, hasta en los árboles del patio**».¹³

«Mi recuerdo más inquietante de aquellos tiempos es el de la tía Petra, hermana mayor del abuelo, que se fue de Riohacha a vivir con ellos cuando se quedó ciega. Vivía en el cuarto contiguo a la oficina, donde más tarde estuvo la platería, y desarrolló una destreza mágica para manejarse en sus tinieblas sin ayuda de nadie. Aún la recuerdo **como si hubiera sido ayer, caminando sin bastón como con sus dos ojos, lenta pero sin dudas, y guiándose sólo por los distintos olores**. Reconocía su cuarto por el vapor del ácido muriático en la platería contigua, el corredor por el perfume de los jazmines del jardín, el dormitorio de los abuelos por el olor del alcohol de madera que ambos usaban para frotarse el cuerpo antes de dormir, el cuarto de la tía Mama por el olor del aceite en las lámparas del altar y, al final del corredor, el olor succulento de la cocina. Era esbelta y sigilosa, con una piel de azucenas marchitas, una cabellera radiante color de nácar que llevaba suelta hasta la cintura, y de la cual se ocupaba ella misma. Sus pupilas verdes y

¹³ Ib. p.76.



Dos o tres veces no pude resistir la tentación de entrar en su cuarto sin que nadie se diera cuenta, pero no la encontré [...] la tía Petra había muerto cuando yo no tenía dos años.

diáfanas de adolescente cambiaban de luz con sus estados de ánimo. De todos modos eran paseos casuales, pues estaba todo el día en el cuarto con la puerta entornada y casi siempre sola. **A veces cantaba en susurros para sí misma, y su voz podía confundirse con la de Mina, pero sus canciones eran distintas y más tristes.** A alguien le oí decir que eran romanzas de Riohacha, pero sólo de adulto supe que en realidad las inventaba ella misma a medida que las cantaba. **Dos o tres veces no pude resistir la tentación de entrar en su cuarto sin que nadie se diera cuenta, pero no la encontré.** Años después, durante una de mis vacaciones de bachiller, le conté aquellos recuerdos a mi madre, y ella se apresuró a persuadirme de mi error. Su razón era absoluta, y pude comprobarla sin cenizas de duda: **la tía Petra había muerto cuando yo no tenía dos años».**¹⁴

Sin duda no hemos podido encontrar un ejemplo más significativo de un espacio soñado por el escritor que este espacio del recuerdo, en el cual, mezcla sus experiencias con sus recuerdos para acabar creando una nueva vivencia en su interior, reinventando la realidad vivida.

3.1.2. Los espacios de la niñez: Su imaginario lo creó con la experimentación de los espacios de su niñez. Pensamos que formamos la esencia de lo que somos en los primeros años de nuestras vidas, hemos almacenado en nuestra mente - en el inconsciente y en la parte consciente - nuestro diálogo con el exterior, con todo lo que estaba fuera de nuestro cuerpo. Una vez que hemos abandonado nuestra niñez, ya lo que hacemos es acumular experiencias. Pero la esencia de las cosas, ya la incorporamos a nuestro ser, a nuestro imaginario, cuando las vivimos por primera vez. La experimentación del espacio doméstico se basa en la experimentación de sensaciones que despiertan otras ya vividas. «Los verdaderos bienestar tienen un pasado. Todo un pasado viene a vivir por el sueño, en una nueva casa».¹⁵ Pensamos que cuando nos hemos formado en nuestra niñez nuestro espacio principal ha sido la casa, En la casa es donde hemos creado nuestros espacios de referencia.

García Márquez habita en la casa de Aracataca con sus abuelos hasta los ocho años, almacena y construye los recuerdos de su niñez. Pero él crea su realidad es esos años, esos años llenos de felicidad y seguridad, en sus recuerdos, en su realidad. Para él la casa de Aracataca donde se crió con sus abuelos estará en todas las casas « porque los recuerdos de las antiguas moradas se reviven como ensueños, las moradas del pasado son en nosotros imperecederas».¹⁶

De niño jugaba en las calles del pueblo, el autor nos describe esos espacios de convivencia que recordó al volver allí con su madre:

«Atravesamos la estación [...] y nos sumergimos en el marasmo de la siesta buscando siempre la protección de los almendros. Yo detestaba desde niño

¹⁴ Ib. p.74.

¹⁵ BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Ed. Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. Buenos Aires, 2000, p.28.

¹⁶ Ib. p.29.



aquellas siestas inertes porque no sabíamos qué hacer [...]. El interior de las casas quedaba flotando en un limbo de sopor. En algunas era tan insoportable que colgaban las hamacas en el patio o recostaban taburetes a la sombra de los almendros y dormían sentados en plena calle».¹⁷

Nos describe sus sensaciones de esos espacios, el calor del sol, la sombra de los almendros, los habitantes adultos adaptados al clima que se refugian en sus casas a la hora de la siesta. Sentimos el espacio porque sentimos lo mismo que sus habitantes.

La formación de los primeros años de García Márquez viviendo en la soledad de la casa de sus abuelos le marcó. Él se crió solo, hasta los ocho años en casa de sus abuelos. Sus padres se habían ido y lo habían dejado con sus abuelos. Abuelos que “eran” sus padres, dos viejos. El abuelo un coronel retirado de «la guerra de los mil días», la guerra civil que hubo en Colombia, vivía anclado en el pasado y esperaba una pensión que nunca llegó. La abuela una señora que llenó de fantasmas el imaginario de ese niño, ya que ella misma vivía atemorizada en un mundo irreal rodeada de fantasmas.

Nuestros primeros años son los más poderosos, en ellos establecemos nuestra relación con el mundo; nuestro primer y decisivo capítulo en la comunicación con el exterior. Creamos la esencia de lo que somos, nuestra personalidad, y almacenamos en nuestra memoria el catálogo de sensaciones al que volveremos cuando lo despierta el recuerdo. «Todo era idéntico a los recuerdos, pero más reducido y pobre, y arrasado por un ventarrón de fatalidad: [...] No había una puerta, una grieta de un muro, un rastro humano que no tuviera dentro de mí una resonancia sobrenatural».¹⁸

García Márquez nos habla de su abuela Mina, la cual influyó mucho en su modo de ser y en su imaginario. Él decía que su personalidad se la debía a las mujeres de su casa: «Creo que la esencia de mi modo de ser y de pensar se la debo en realidad a las mujeres de la familia y a las muchas de la servidumbre que pastorearon mi infancia».¹⁹ Los fantasmas de su abuela poblaron su imaginación.

«Nunca pude concebir a los abuelos a una edad distinta de la que tenían en mis recuerdos de esa época. La misma de los retratos que les hicieron en los albores de la vejez, y cuyas copias cada vez más desvaídas se han transmitido como un rito tribal a través de cuatro generaciones prolíficas. Sobre todo los de la abuela Tranquilina, la mujer más crédula e impresionable que conocí jamás, por el espanto que le causaban los misterios de la vida diaria [...]. Además de profeta de oficio era curandera furtiva. Tenía un sistema muy personal para interpretar los

¹⁷ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Vivir para contarla*. Ed. Random House Mondadori S.L. Barcelona, 2004, p.78.

¹⁸ Ib. p.78.

¹⁹ Ib.



Teníamos una especie de código secreto mediante el cual nos comunicábamos ambos con un universo invisible.

sueños propios y ajenos que regían la conducta diaria de cada uno de nosotros y determinaban la vida de la casa».²⁰

Creemos que ese niño influenciado por esa abuela tan impresionable aprendió a observar la vida cotidiana y diaria de la casa y el pueblo.

García Márquez tenía los recuerdos de la influencia de su abuela asociados a los espacios de la casa, que constituían su mundo. Su cuerpo se amoldaba a los espacios y su comunicación con ellos fue muy intensa. Era un niño que habitaba solo en esa casa determinada por la abuela que veía fantasmas en todos los espacios de la casa. Eso incentivó su imaginación:

«Teníamos una especie de código secreto mediante el cual nos comunicábamos ambos con un universo invisible. De día, su mundo mágico me resultaba fascinante, pero en la noche me causaba un terror puro y simple: el miedo a la oscuridad, anterior a nuestro ser, que me ha perseguido durante toda la vida en caminos solitarios y aun en antros de baile del mundo entero. En la casa de los abuelos cada santo tenía su cuarto y cada cuarto tenía su muerto».²¹

Tanto marcó cómo la abuela llenaba los espacios con su imaginación que García Márquez escribió, ya pasada su madurez:

«Nunca pude superar el miedo de estar solo, y mucho menos en la oscuridad, pero me parece que tenía un origen concreto, y es que en la noche se materializaban las fantasías y los presagios de la abuela. Todavía a los setenta años he vislumbrado en sueños el ardor de los jazmines en el corredor y el fantasma de los dormitorios sombríos, y siempre con el sentimiento que me estropeó la niñez: el pavor de la noche. Muchas veces he presentado, en mis insomnios del mundo entero, que yo también arrastro la condena de aquella casa mítica en un mundo feliz donde moríamos cada noche. **Lo más raro es que la abuela sostenía la casa con su sentido de la irrealidad**».²²

Hablando sobre su impresión de su vida en la casa García Márquez escribe:

«Ése era el estado del mundo cuando empecé a tomar conciencia de mi ámbito familiar y no logro evocarlo de otro modo: pesares, añoranzas, incertidumbres, en la soledad de una casa inmensa».²³

Sobre su abuelo Papalelo, el coronel Nicolas Ricardo Marquez Mejía, escribe:

«En medio de aquella tropa de mujeres evangélicas, el abuelo era para mí la seguridad completa. Sólo con él desaparecía la zozobra y me sentía con los pies sobre la tierra y bien establecido en la vida real. **Lo raro, pensándolo ahora, es que yo quería ser como él, realista, valiente, seguro, pero nunca pude resistir la tentación constante de asomarme al mundo de la abuela**».²⁴

Sus abuelos habitaban la casa. Los espacios de la casa se adaptaban de tal

²⁰ Ib. pp.86-87.

²¹ Ib.

²² Ib. p.93.

²³ Ib. p.74.

²⁴ Ib. p.88.



Lo raro, pensándolo ahora, es que yo quería ser como él, realista, valiente, seguro, pero nunca pude resistir la tentación constante de asomarme al mundo de la abuela

modo a la vida de la pareja que la casa, era para el escritor, la prolongación de la vida que vivían sus abuelos:

«La impresión que tengo hoy es que la casa con todo lo que tenía dentro sólo existía para él, pues era un matrimonio ejemplar del machismo en una sociedad matriarcal, en la que el hombre es rey absoluto de su casa, pero la que gobierna es su mujer».²⁵

El abuelo era su referente, la casa era dominio de la abuela, pero él le mostraba el mundo que existía fuera de la casa.

«Me refugié más que nunca en la sombra del abuelo. Siempre estábamos juntos, durante las mañanas en la platería o en su oficina de administrador de hacienda, [...] el tío Quinte nos veía como una sola persona con dos edades distintas [...].

A cualquier hora del día el abuelo me llevaba de compras al comisariato suculento de la compañía bananera. Allí conocí los pargos, y por primera vez puse la mano sobre el hielo y me estremeció el descubrimiento de que era frío. Era feliz comiendo lo que se me antojaba, pero me aburrían las partidas de ajedrez con el Belga y las conversaciones políticas [...].

Ahora me doy cuenta, sin embargo, de que en aquellos largos paseos veíamos dos mundos distintos. Mi abuelo veía el suyo en su horizonte, y yo veía el mío a la altura de mis ojos. Él saludaba a sus amigos en los balcones y yo anhelaba los juguetes de los cacharrereros expuestos en los andenes».²⁶

En las palabras de García Márquez vemos cómo dos personas construyen realidades distintas. Queremos leer que el escritor intuía que caminando por una misma realidad la lectura que hacía el abuelo y él de lo que les rodeaba era distinta. Cada cual establecía su propia mirada.

«El abuelo Nicolás Márquez había muerto [...]. Necesité muchos años para tomar conciencia de lo que significaba para mí aquella muerte inconcebible [...]. **Mi último recuerdo de la casa de Cataca por aquellos días atroces fue el de la hoguera del patio donde quemaron las ropas de mi abuelo. Sus liquiliques de guerra y sus linos blancos de coronel civil se parecían a él como si continuara vivo dentro de ellos mientras ardían.** Sobre todo las muchas gorras de pana de distintos colores que habían sido la seña de identidad que mejor lo distinguía a distancia. Entre ellas reconocí la mía a cuadros escoceses, incinerada por descuido, y me estremeció la revelación de que aquella ceremonia de exterminio me confería un protagonismo cierto en la muerte del abuelo. **Hoy lo veo claro: algo mío había muerto con él. Pero también creo, sin duda alguna, que en ese momento era ya un escritor de escuela primaria al que sólo le faltaba aprender a escribir».**²⁷

García Márquez caminando por las calles de su niñez, en el viaje que realiza con su madre, despierta las sensaciones y vivencias almacenadas en su inconsciente:

²⁵ Ib. p.91.

²⁶ Ib. pp.97-98.

²⁷ Ib. p.110.



Ahora me doy cuenta, sin embargo, de que en aquellos largos paseos veíamos dos mundos distintos. Mi abuelo veía el suyo en su horizonte, y yo veía el mío a la altura de mis ojos. Él saludaba a sus amigos en los balcones y yo anhelaba los juguetes de los cacharrereros expuestos en los andenes

«Cuando doblamos la esquina, el polvo me ardía en los pies por entre el tejido de las sandalias. La sensación de desamparo se me hizo insoportable. Entonces me vi a mí mismo y vi a mi madre, tal como vi de niño a la madre y la hermana del ladrón que María Consuegra había matado de un tiro una semana antes, cuando trataba de forzar la puerta de su casa [...]. Fue el primer muerto que vi [...]. Esto sucedió un lunes. El martes a la hora de la siesta [...] vimos en la calle desierta a una mujer de luto cerrado con una niña de unos doce años que llevaba un ramo de flores mustias envuelto en un periódico. Se protegían del sol abrasante con un paraguas negro, ajenas por completo a la impertinencia de la gente que las veía pasar. Eran la madre y la hermana menor del ladrón muerto, que llevaban flores para la tumba. Aquella visión me persiguió durante muchos años, como un sueño unánime que todo el pueblo vio pasar por las ventanas, hasta que conseguí exorcizarla en un cuento. Pero **la verdad es que no tomé conciencia del drama de la mujer y la niña, ni de su dignidad imperturbable, hasta el día en que fui con mi madre a vender la casa y me sorprendí a mí mismo caminando por la misma calle solitaria y a la misma hora mortal**».²⁸

Este episodio define la personalidad del autor, su sensibilidad hacia lo humano. García Márquez tiene una capacidad brutal de comunicarse con todo. Nos muestra cómo se sitúa en la posición del otro para comprenderlo, sin duda esa es la base de la comunicación, el entendimiento del otro. Llamamos la atención del lector sobre el hecho de que mirando en su interior, el escritor busca las sensaciones que sintió, despierta el espacio de la calle desierta y polvorienta a la hora de la siesta; y nos transporta al instante donde eso ocurrió. Los lectores recordarán a la madre y a la niña caminando de la calle como si lo hubieran vivido.

Sobre el recuerdo de los sabores y los olores de la niñez, nos llama el escritor su atención. Crearemos un archivo sensorial que recordaremos fuertemente unido a los espacios donde ocurrieron. Andando por la calle con su madre:

«Entró sin ninguna advertencia en la botica del doctor Alfredo Barboza, una casa de esquina a menos de cien pasos de la nuestra [...]. La botica había sido la mejor en los tiempos de la compañía bananera, pero del antiguo botamen ya no quedaban en los armarios escuetos sino unos cuantos pomos de loza marcados con letras doradas. La máquina de coser, el granatario, el caduceo, el reloj de péndulo todavía vivo, el linóleo del juramento hipocrático, los mecedores desvencijados, todas las cosas que había visto de niño seguían siendo las mismas y estaban en su mismo lugar, pero transfiguradas por la herrumbre del tiempo [...]. **Lo único intacto en torno suyo era el olor de la valeriana, que enloquecía a los gatos, y que seguí evocando por el resto de mi vida con un sentimiento de naufragio**».²⁹

El escritor despierta en sus recuerdos los objetos que vuelve a ver y que para él constituyen la esencia de la estancia. Por supuesto el olor de ese espacio será inolvidable. Nos encontramos con recuerdos en nuestra memoria pero vemos que los recuerdos no son concretos aparecen como fragmentos, como «ensoñaciones».

²⁸ Ib. pp.30-31.

²⁹ Ib. p.33



Me refugié más que nunca en la sombra del abuelo. Siempre estábamos juntos, durante las mañanas en la platería o en su oficina de administrador de hacienda, [...] el tío Quinte nos veía como una sola persona con dos edades distintas [...].

A todos nos gusta la comida de nuestra casa que nos transporta a los sabores de la memoria:

«Desde que probé la sopa tuve la sensación de que todo un mundo adormecido despertaba en mi memoria. Sabores que habían sido míos en la niñez y que había perdido desde que me fui del pueblo reaparecían intactos con cada cucharada y me apretaban el corazón».³⁰

En ese periodo crucial de nuestra formación parece necesario el tiempo de la reflexión. Para encontrarnos, para observar, para leer el exterior creemos que es necesario tener tiempo. Tiempo para que nuestro imaginario crezca. No sabemos cómo van a crear ese mundo interior, ese primer imaginario que marcará sus vidas, nuestros hijos de hoy día. Niños que se están formando con una relación muy potente con lo virtual, que para algunas cosas observamos muy positivas, pero que nos atemoriza el hecho de que la pantalla los tenga hipnotizados y no estén teniendo tiempo para captar lo que les rodea. Niños llenos de actividades, tal que adultos, niños sin tiempo para soñar.

3.1.3. El paisaje sentido: Es el paisaje que se grabó en el inconsciente del niño que descubrió el mundo por primera vez. «Cuando miraba un mundo para el cual no tenía aún palabras». El paisaje que se divisaba desde Aracataca quedó prendido en él.

«Hasta la adolescencia, la memoria tiene más interés en el futuro que en el pasado, así que mis recuerdos del pueblo no estaban todavía idealizados por la nostalgia. Lo recordaba como era: un lugar bueno para vivir, donde se conocía todo el mundo, a la orilla de un río de aguas diáfnas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. Al atardecer, sobre todo en diciembre, cuando pasaban las lluvias y el aire se volvía de diamante, la Sierra Nevada de Santa Marta parecía acercarse con sus picachos blancos hasta las plantaciones de banano de la orilla opuesta. Desde allí se veían los indios aruhacos corriendo en filas de hormiguitas por las cornisas de la sierra, con sus costales de jengibre a cuestras y masticando bolas de coca para entretener a la vida. Los niños teníamos entonces la ilusión de hacer pelotas con las nieves perpetuas y jugar a la guerra en las calles abrasantes. Pues el calor era tan inverosímil, sobre todo durante la siesta, que los adultos se quejaban de él como si fuera una sorpresa de cada día».³¹

Los viajes fluviales: el río Magdalena, la Ciénaga Grande, los caños... fueron descubrimientos que marcaron el imaginario de García Márquez, al principio, cuando los vio por vez primera guiado por su abuelo, cuando lo llevaba a ver a sus padres. Para un niño que no pertenece a una cultura nómada, un territorio es algo incierto. Para un niño su mundo, su espacio, está dentro de la casa donde ha desarrollado su niñez, junto a la protección y seguridad de sus padres. El entorno que él explora es un entorno inmediato a la casa. El paisaje es algo lejano que se

³⁰ Ib. p.37.

³¹ Ib. p.11.



Cuando miraba un mundo para el cual no tenía aún palabras.

divisa o se explora junto a un adulto. El escritor descubre el paisaje de la mano de su abuelo. En cierto modo los imaginamos cogidos de la mano sin saber quién guía a quién.

«La única manera de llegar a Aracataca desde Barranquilla era en una destartada lancha de motor por un caño excavado a brazo de esclavo durante la Colonia, y luego a través de una vasta ciénaga de aguas turbias y desoladas, hasta la misteriosa población de Ciénaga. Allí se tomaba el tren ordinario (hasta Cataca, como la llamaban los lugareños)».³²

«Estábamos en la Ciénaga Grande, otro de los mitos de mi infancia. La había navegado varias veces, cuando mi abuelo el coronel Nicolás Ricardo Márquez Mejía —a quien sus nietos llamábamos Papalelo— me llevaba de Aracataca a Barranquilla para visitar a mis padres. «A la ciénaga no hay que tenerle miedo, pero sí respeto», me había dicho él, hablando de los humores imprevisibles de sus aguas, que lo mismo se comportaban como un estanque que como un océano indómito [...].

Aquella noche, por fortuna, era un remanso. Desde las ventanas de proa, donde salí a respirar poco antes del amanecer, las luces de los botes de pesca flotaban como estrellas en el agua. Eran incontables, y los pescadores invisibles conversaban como en una visita, pues las voces tenían una resonancia espectral en el ámbito de la ciénaga. Acodado en la barandilla, tratando de adivinar el perfil de la sierra, me sorprendió de pronto el primer zarpazo de la nostalgia [...].

En otra madrugada como ésta, mientras atravesábamos la Ciénaga Grande, Papalelo me dejó dormido en el camarote y se fue a la cantina. No sé qué hora sería cuando me despertó una bullaranga de mucha gente a través del zumbido del ventilador oxidado y el traqueteo de las latas del camarote. Yo no debía tener más de cinco años y sentí un gran susto, pero muy pronto se restableció la calma y pensé que pudo ser un sueño. Por la mañana, ya en el embarcadero de Ciénaga, mi abuelo estaba afeitándose a navaja con la puerta abierta y el espejo colgado en el marco. El recuerdo es preciso: no se había puesto todavía la camisa, pero tenía sobre la camiseta sus eternos cargadores elásticos, anchos y con rayas verdes. Mientras se afeitaba, seguía conversando con un hombre que todavía hoy podría reconocer a primera vista. Tenía un perfil de cuervo, inconfundible; un tatuaje de marinero en la mano derecha, y llevaba colgadas del cuello varias cadenas de oro pesado, y pulseras y esclavas, también de oro, en ambas muñecas. Yo acababa de vestirme y estaba sentado en la cama poniéndome las botas, cuando el hombre le dijo a mi abuelo:

—No lo dude, coronel. Lo que querían hacer con usted era echarlo al agua. Mi abuelo sonrió sin dejar de afeitarse, y con una altivez muy suya, replicó:

—Más les valió no atreverse. Entonces entendí el escándalo de la noche anterior y me sentí muy impresionado con la idea de que alguien hubiera echado al abuelo en la ciénaga.

El recuerdo de ese episodio nunca esclarecido me sorprendió aquella madrugada en que iba con mi madre a vender la casa, mientras contemplaba las nieves de la sierra que amanecían azules con los primeros soles».³³

³² Ib. p.12.

³³ Ib. p.p.17-19.



Era la única casa en la cúspide de una colina verde, desde cuya terraza se divisaban los dos extremos del mundo.

3.2. ESPACIOS DE SUS VIVENCIAS: LOS ESPACIOS DE SU FORMACIÓN

Cuando el escritor deja la casa de sus abuelos, para ir a vivir con sus padres, abandona su casa de referencia. Las casas que habita con sus padres no las mencionará; ya solo destacará los espacios de intimidad de los internados donde estudiará.

3.2.1. La escuela. La escuela de su infancia también marcó al escritor, fue el lugar donde él menciona haber aprendido a apreciar los sentidos. El sentido del olfato, el más evocador de los sentidos; también el gusto, el oído, el tacto y la vista:

«En Cataca habían abierto por esos años la escuela montessoriana, [...] Con el talento y la belleza de la directora Rosa Elena Fergusson estudiar era algo tan maravilloso como jugar a estar vivos. **Aprendí a apreciar el olfato, cuyo poder de evocaciones nostálgicas es arrasador. El paladar, que afiné hasta el punto de que he probado bebidas que saben a ventana, panes viejos que saben a baúl, infusiones que saben a misa. En teoría es difícil entender estos placeres subjetivos, pero quienes los hayan vivido los comprenderán de inmediato.** No creo que haya método mejor que el montessoriano para sensibilizar a los niños en las bellezas del mundo y para despertarles la curiosidad por los secretos de la vida».³⁴

3.2.2. El colegio. Las vistas del colegio de Barranquilla. Este espacio del horizonte luego aparecerá en sus espacios literarios. Ese espacio elevado desde el cual se mira será uno de los espacios recurrentes de su imaginario.

«Aquella escuela providencial me dejó además recuerdos históricos de una ciudad y una época irrecuperables. **Era la única casa en la cúspide de una colina verde, desde cuya terraza se divisaban los dos extremos del mundo.** A la izquierda, el barrio del Prado, el más distinguido y caro, que desde la primera visión me pareció una copia fiel del gallinero electrificado de la United Fruit Company. No era casual: lo estaba construyendo una empresa de urbanistas norteamericanos con sus gustos y normas y precios importados, y era una atracción turística infalible para el resto del país. A la derecha, en cambio, el arrabal de nuestro Barrio Abajo, con las calles de polvo ardiente y las casas de bahareque con techos de palma que nos recordaban a toda hora que éramos nada más que mortales de carne y hueso. Por fortuna, desde la terraza de la escuela teníamos una visión panorámica del futuro: el delta histórico del río Magdalena, que es uno de los grandes del mundo, y el piélago gris de las Bocas de Ceniza».³⁵

³⁴ Ib. p.107.

³⁵ Ib. p.154.



Mi primera emoción fue la de una libertad inconcebible. Todo lo que a los niños nos había faltado o lo que habíamos añorado se nos puso de pronto al alcance de la mano.

García Márquez describe la vista sobre el horizonte y la ciudad. El espacio experimentado de la terraza, espacio del horizonte, que luego veremos en los espacios imaginados que crea para los amores furtivos de Florentino Ariza en *El amor en los tiempos del cólera*.

3.2.3. Sucre. Su familia por aquellos años vivirá en Sucre, donde él irá en vacaciones.

«La semana siguiente desembarcamos en la población de Sucre como si hubiéramos nacido en ella. Debía tener unos dieciséis mil habitantes, como tantos municipios del país en aquellos tiempos, y **todos se conocían, no tanto por sus nombres como por sus vidas secretas. No sólo el pueblo sino la región entera era un piélago de aguas mansas que cambiaban de colores por los mantos de flores que las cubrían según la época, según el lugar y según nuestro propio estado de ánimo.** Su esplendor recordaba el de los remansos de ensueño del sudeste asiático. Durante los muchos años en que la familia vivió allí no hubo un solo automóvil. Habría sido inútil, pues las calles rectas de tierra aplanada parecían tiradas a cordel para los pies descalzos y muchas casas tenían en las cocinas su muelle privado con las canoas domésticas para el transporte local».³⁶

El escritor destaca de su vida en ese pueblo la hospitalidad de la población, las historias que vivían sus habitantes y el paisaje con el que el escritor se comunicaba. Unos espacios habitados por personas que desarrollaban en ellos sus vidas inserto en un paisaje que formaba parte de las vidas de los lugareños.

«**Mi primera emoción fue la de una libertad inconcebible. Todo lo que a los niños nos había faltado o lo que habíamos añorado se nos puso de pronto al alcance de la mano.** Cada quien comía cuando tenía hambre o dormía a cualquier hora, y no era fácil ocuparse de nadie, pues a pesar del rigor de sus leyes los adultos andaban tan embolados con su tiempo personal que no les alcanzaba para ocuparse ni de ellos mismos. La única condición de seguridad para los niños fue que aprendieran a nadar antes de caminar, pues el pueblo estaba dividido en dos por un caño de aguas oscuras que servía al mismo tiempo de acueducto y albañal. Los echaban desde el primer año por los balcones de las cocinas, primero con salvavidas para que le perdieran el miedo al agua y después sin salvavidas para que le perdieran el respeto a la muerte. Años después, mi hermano Jaime y mi hermana Ligia, que sobrevivieron a los riesgos iniciáticos, se lucieron en campeonatos infantiles de natación».³⁷

³⁶ Ib. pp.169-170.

³⁷ Ib. p.170.



En dos o tres semanas sabíamos quién vivía en cada casa, y nos comportábamos en ellas como conocidos de siempre.

El escritor destaca su sensación personal de vivir allí, libre y feliz. Temiendo que llegue el momento de volver al colegio. Antes de llegar a esa población, los años anteriores habían sido años de calamidad y miseria, en compañía de sus padres.

«Lo que me convirtió a Sucre en una población inolvidable fue el sentimiento de libertad con que nos movíamos los niños en la calle. **En dos o tres semanas sabíamos quién vivía en cada casa, y nos comportábamos en ellas como conocidos de siempre.** Las costumbres sociales —simplificadas por el uso— eran las de una vida moderna dentro de una cultura feudal: los ricos —ganaderos e industriales del azúcar— en la plaza mayor, y los pobres donde pudieran. Para la administración eclesiástica era un territorio de misiones con jurisdicción y mando en un vasto imperio lacustre. En el centro de aquel mundo, la iglesia parroquial, en la plaza mayor de Sucre, era una versión de bolsillo de la catedral de Colonia, copiada de memoria por un párroco español doblado de arquitecto. El manejo del poder era inmediato y absoluto. Todas las noches, después del rosario, daban en la torre de la iglesia las campanadas correspondientes a la calificación moral de la película anunciada en el cine contiguo, de acuerdo con el catálogo de la Oficina Católica para el Cine. Un misionero de turno, sentado en la puerta de su despacho, vigilaba el ingreso al teatro desde la acera de enfrente, para sancionar a los infractores».³⁸

Para el escritor destaca su García Márquez resalta la vida de la gente en un pueblo que todos se conocían y nos describe su organización social.

3.2.4. Barranquilla y sus espacios: la ciudad, el café Roma, el heraldo, el hotel Nueva York.

Barranquilla y el café Roma. El escritor inició su vida profesional en Barranquilla, ciudad donde cursó parte de sus estudios. Su vida en aquella época de lectura voraz se desarrollaba en torno al café Roma, el periódico y el hotel.

«Así era Barranquilla, una ciudad que no se parecía a ninguna, sobre todo de diciembre a marzo, cuando los alisios del norte compensaban los días infernales con unos ventarrones nocturnos que se arremolinaban en los patios de las casas y se llevaban a las gallinas por los aires. Sólo permanecían vivos los hoteles de paso y las cantinas de vaporinos alrededor del puerto. Algunas pajaritas nocturnas esperaban noches enteras la clientela siempre incierta de los buques fluviales. Una banda de cobres tocaba un valse lánguido en la alameda, pero nadie la escuchaba, por los gritos de los choferes que discutían de fútbol entre los taxis parados en batería en la calzada del paseo Bolívar. **El único local posible era el café Roma, una tasca de refugiados españoles que no cerraba nunca por la razón simple de que no tenía puertas. Tampoco tenía techos, en una ciudad de aguaceros sacramentales,** pero nunca se oyó decir que alguien dejara de comerse una tortilla de papas o de concertar un negocio por culpa de la

³⁸ Ib. pp.170-171.



El bochorno era insoportable a las doce. El humo de los cigarrillos de ambos había nublado la poca luz de las dos únicas ventanas, pero ninguno se tomó el trabajo de ventilar la oficina.

lluvia. Era un remanso a la intemperie, con mesitas redondas pintadas de blanco y silletas de hierro bajo frondas de acacias floridas».³⁹

Recuerda, a su vuelta del viaje a Aracataca, con veinte tres años, la oficina de El Heraldo, donde trabajaba, y la describe desde su sensación:

«El bochorno era insoportable a las doce. El humo de los cigarrillos de ambos había nublado la poca luz de las dos únicas ventanas, pero ninguno se tomó el trabajo de ventilar la oficina, tal vez por la adicción secundaria de seguir fumando el mismo humo hasta morir. Con el calor era distinto. Tengo la suerte congénita de poder ignorarlo hasta los treinta grados a la sombra».⁴⁰

García Márquez con su don especial para la evocación describe sus sensaciones en ese espacio y nos transporta a él. Va más allá, nos mete en su piel, nos abduce para que entremos en su ser. Para el escritor el espacio era una extensión de su cuerpo, como luego veremos, ocurrirá lo mismo con sus personajes literarios.

Por aquellos años el espacio de intimidad del escritor, «su casa», estaba en el hotel Nueva York en Barranquilla.

«La solución, como tantas otras del futuro, me la dieron los alegres taxistas del paseo Bolívar, en un hotel de paso a una cuadra de la catedral, donde se dormía solo o acompañado por un peso y medio. El edificio era muy antiguo pero bien mantenido, a costa de las putitas de solemnidad que merodeaban por el paseo Bolívar desde las seis de la tarde al acecho de amores extraviados. El portero se llamaba Lácidés. Tenía un ojo de vidrio con el eje torcido y tartamudeaba por timidez, y todavía lo recuerdo con una inmensa gratitud desde la primera noche en que llegué. Echó el peso con cincuenta centavos en la gaveta del mostrador, llena ya con los billetes sueltos y arrugados de la prima noche, y me dio la llave del cuarto número seis.

Nunca había estado en un lugar tan tranquilo. Lo más que se oía eran los pasos apagados, un murmullo incomprensible y muy de vez en cuando el crujido angustioso de resortes oxidados. Pero ni un susurro, ni un suspiro: nada. Lo único difícil era el calor de horno por la ventana clausurada con crucetas de madera. Sin embargo, desde la primera noche leí muy bien a William Irish, casi hasta el amanecer.

Había sido una mansión de antiguos navieros, con columnas enchapadas de alabastro y frisos de oropeles, alrededor de un patio interior cubierto por un vitral pagano que irradiaba un resplandor de invernadero. En la planta baja estaban las notarías de la ciudad. **En cada uno de los tres pisos de la casa original había seis grandes aposentos de mármol, convertidos en cubículos de cartón —iguales al mío—donde hacían su cosecha las nocherniegas del sector. Aquel desnucadero feliz había tenido alguna vez el nombre de hotel Nueva York,** y Alfonso Fuenmayor lo llamó más tarde el Rascacielos, en

³⁹ Ib. p.115.

⁴⁰ Ib. pp.122-123.



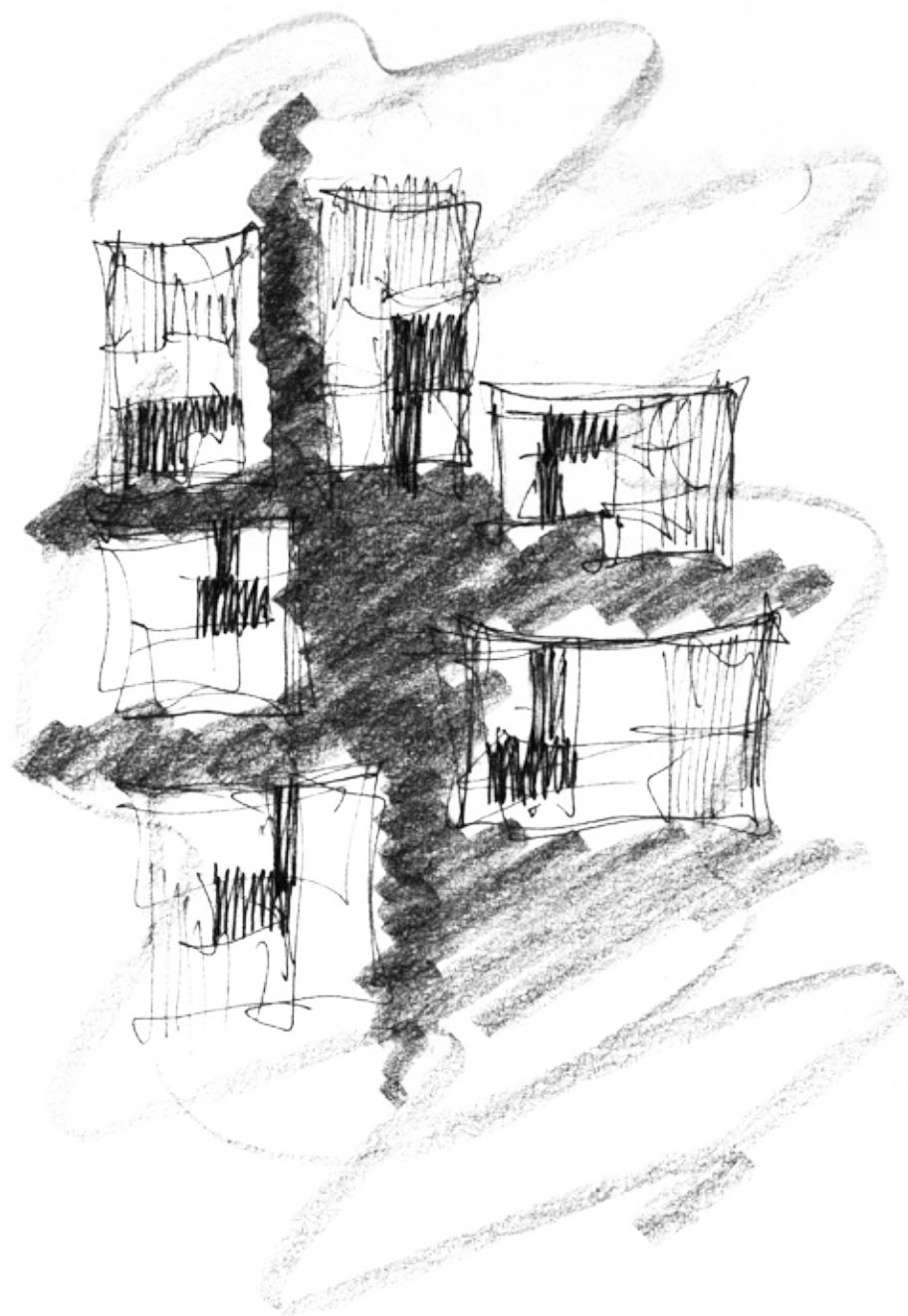
En cada uno de los tres pisos de la casa original había seis grandes aposentos de mármol, convertidos en cubículos de cartón —iguales al mío—donde hacían su cosecha las nocherniegas del sector.

memoria de los suicidas que por aquellos años se tiraban desde las azoteas del Empire State».⁴¹

Este espacio donde vivió, en esa época, lo utilizará, años más tarde, para transformarlo, en su imaginación, y convertirlo en el hotel donde Florentino Ariza poseerá su espacio de soltero, compartiendo el edificio con las prostitutas que lo habitaban.

La librería Mundo lo proveerá de material para llenar su vida de literatura en aquellos años inciertos.

⁴¹ Ib. p.p.124-125.



García Márquez crea unos personajes que habitan un lugar. La trama espacial imaginada se compone de:

Espacio íntimo

Espacio de convivencia

El paisaje

3.3. ESPACIOS LITERARIOS: LA EVOCACIÓN DEL ESPACIO GUARDADO EN SU MEMORIA, LOS NUEVOS ESPACIOS CREADOS

En la novela García Márquez crea unos personajes que habitan en un lugar. La trama espacial se compone de:

- **Espacio íntimo:** Las casas que albergan la vida íntima de los personajes, son los espacios donde se desarrolla la vida privada y las historias de los personajes. Esa vida, esas historias, no podrían ocurrir sin esos espacios íntimos. Los personajes, sus cuerpos y los espacios por donde se mueven forman una unidad. Esa es la concepción que García Márquez tiene del espacio y de sí mismo. Por eso no puede operar de otra forma con los personajes que imagina. Los personajes son como una extensión de su ser. Imagina cómo se sentiría si él fuese el personaje y en su imaginación, las sensaciones, las vivencias están asociadas a algún espacio. Utiliza su propio archivo de sensaciones para prestárselo a sus personajes. Su archivo de sensaciones, con los que evoca a los personajes y los espacios, proviene de los espacios que experimentó y archivó durante su niñez. Incidimos en la niñez porque es cuando miramos el mundo por primera vez. Luego en la vida experimentamos, tenemos vivencias, pero en nuestro inconsciente se almacenan de una manera mucho más poderosa aquellas que constituyen los cimientos de lo que somos (sobre esto hemos reflexionado en el capítulo 1).
- **El espacio de convivencia:** Las casas, vistas en su conjunto, componen junto con las calles y espacios públicos, una trama espacial que alberga la vida de todos esos personajes habitando en comunidad.
- **El paisaje:** Los personajes pertenecen a un lugar donde están situadas sus casas, sus vidas, y ese lugar está inserto en un paisaje.

Con esos tres componentes el escritor crea la trama espacial donde los personajes han crecido, han leído su alrededor, han construido su imaginario y han desarrollado sus vidas.

Además, los personajes, recuerdan. Y, cuando lo hacen, aparecen los escenarios (espacios y lugares) de la memoria. Sobre los recuerdos y las sensaciones almacenados en nuestro inconsciente ya vimos (en el capítulo 1 de la tesis) que se guardan en la memoria asociados a espacios y lugares. Cuando los evocamos se despiertan dichos escenarios. Los recuerdos que se despiertan en nuestra memoria siempre lo hacen asociado a algún espacio y no aparecen datados en el tiempo.

«Años más tarde, cuando trataba de recordar cómo era en la realidad la doncella idealizada con la alquimia de la poesía, no lograba distinguirla de los atardeceres desgarrados de aquellos tiempos».⁴²

⁴² GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El amor en los tiempos del cólera*. Ed. Bruguera S.A. Barcelona, 1985, pp.101-102.



ESPACIO
INTUIVO

CUERPO

ESPACIO DE
CONVIVENCIA



Los personajes tienen un imaginario que proviene de los espacios que han experimentado en su vida. La imagen del mundo que los personajes guardan en su inconsciente, en su alma.

Esos espacios del recuerdo de los personajes son propios, es decir adquieren vida propia dentro del libro. Los espacios no son como los hemos vivido sino cómo los recordamos. Hemos vivido los espacios y los hemos interpretado, es decir, nos los hemos inventado. Cuando los recordamos los volvemos a reinventar. Parece que llegamos a la conclusión de que la realidad no existe, es subjetiva.

«El resto del viaje no se complació en el recuerdo del viaje anterior, como tanto lo había añorado, sino que evitaba el paso por los pueblos de sus nostalgias. Así los preservó y se preservó ella misma de la desilusión [...] **cuando no había más recurso que atravesar el pueblo, se tapaba la cara con la mantilla para seguir evocándolo como era antes [...].** Sólo pasó por el pueblo de Flores de María, donde no había estado en el viaje anterior porque no pensaba que pudiera gustarle, pero cuando lo conoció se quedó fascinada. **Su desgracia, o la del pueblo, fue que después no logró recordarlo jamás como era en realidad, sino como se lo imaginaba antes de conocerlo.**»⁴³

Los personajes tienen un imaginario que proviene de los espacios que han experimentado en su vida. La imagen del mundo que los personajes guardan en su inconsciente, en su alma. Es lo que constituye su ser. Son espacios sentidos.

«Volaron sobre el océano de sombras de los plantíos de banano, cuyo silencio se elevaba hasta ellos como un vapor letal, y Fermina Daza se acordó de ella misma a los tres años, a los cuatro quizás, paseando por la floresta sombría de la mano de su madre, que también era casi una niña en medio de otras mujeres vestidas de muselina, igual que ella, con sombrillas blancas y sombreros de gasa [...]. Lo único que quería Fermina Daza era ver otra vez su pueblo natal, para confrontarlo con sus recuerdos más antiguos, pero no se lo permitieron a nadie por los riesgos de la peste.»⁴⁴

Los personajes tienen un recuerdo de los espacios que experimentaron, que no es como realmente fueron sino cómo ellos los recuerdan. Tienen un espacio del recuerdo. Son espacios soñados.

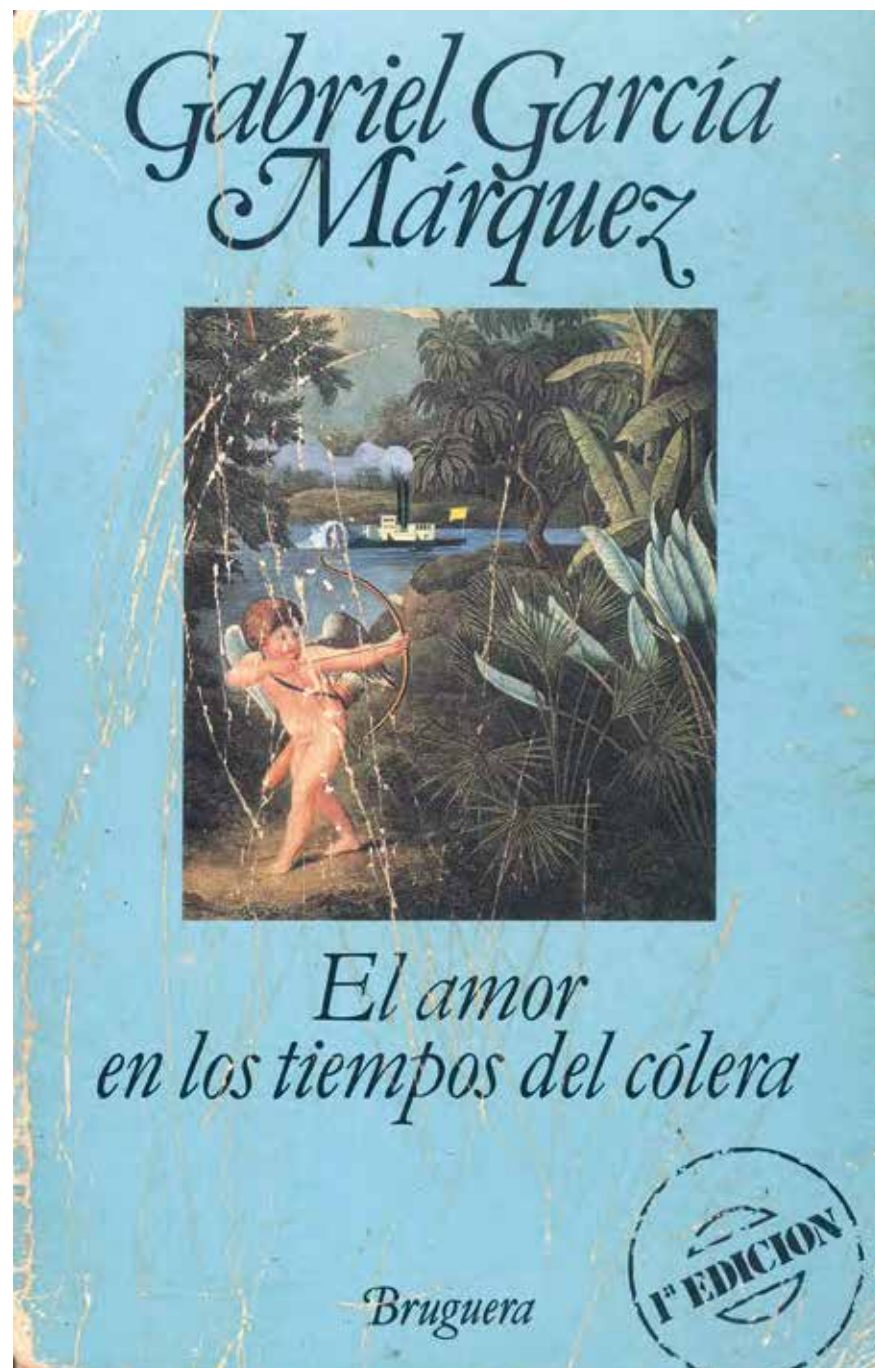
«Fermina Daza estaba segura de haber pasado por ahí con su madre, muy niña, en una carreta tirada por una yunta de bueyes. Ya siendo mayor se lo había contado varias veces a su padre, y él murió empeinado en que no era posible que ella lo recordara. —Recuerdo muy bien ese viaje, y fue exacto —le dijo él—, pero sucedió por lo menos cinco años antes que tú nacieras.»⁴⁵

En el capítulo 1 Sensaciones hemos desarrollado estos conceptos que ahora se ejemplifican en la figura de García Márquez y sus personajes.

⁴³ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. El amor en los tiempos del cólera. Ed. Bruguera S.A. Barcelona, 1985, pp.369-370.

⁴⁴ Ib. pp.331-332

⁴⁵ Ib. pp.332.



Vamos a centrarnos en la obra preferida de García Márquez. El autor exortizó la historia de amor de los padres para crear una historia nueva y no se atrevió a hacerlo hasta que no tuvo la madurez suficiente. Escribió el libro a la edad de 50 años.

3.3.1. Las casas de la imaginación: Espacio íntimo

Vamos a centrarnos en la obra preferida de García Márquez. El autor exorcizó la historia de amor de sus padres para crear una historia nueva y no se atrevió a hacerlo hasta que no tuvo la madurez suficiente. Escribió el libro a la edad de 50 años.

- La casa literaria: Para el escritor la casa de Aracataca estará en todas las casas que luego habito. Todas las casas, para él, serán esa casa. Esa casa es el centro de su vida y de sus recuerdos. «La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad. Reimaginamos sin cesar nuestra realidad: distinguir todas esas imágenes sería decir el alma de la casa; sería desarrollar una verdadera psicología de la casa».⁴⁶ La casa en García Márquez contendrá la esencia de la vida de sus historias ya que creció solo en la casa de sus abuelos, observando la vida que le rodeaba. La vida real y la vida imaginaria, llena de fantasmas de su abuela.

I_ La casa del fotógrafo Jeremiah de Saint-Amour; en El amor en los tiempos del cólera:

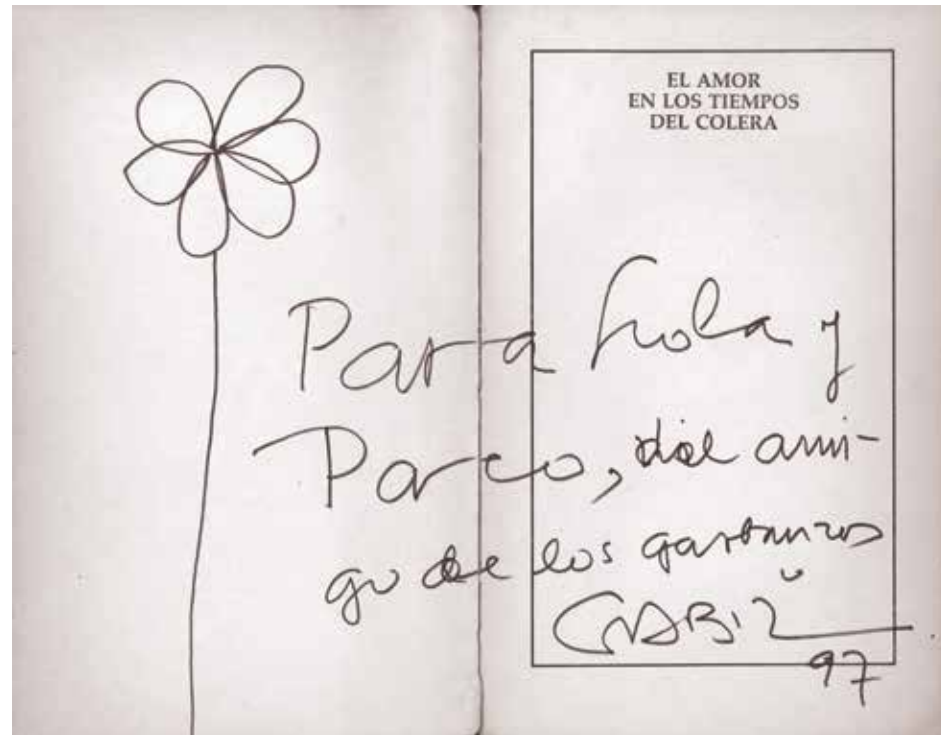
«Era inevitable: el olor de las almendras amargas le recordaba siempre el destino de los amores contrariados. El doctor Juvenal Urbino lo percibió desde que entró en la casa todavía en penumbras, adonde había acudido de urgencia a ocuparse de un caso que para él había dejado de ser urgente desde hacía muchos años. El refugiado antillano Jeremiah de Saint-Amour, inválido de guerra, fotógrafo de niños y su adversario de ajedrez más compasivo, se había puesto a salvo de los tormentos de la memoria con un sahumero de cianuro de oro».⁴⁷

Observemos la descripción que hace al inicio del libro cuando el doctor Jubenal Urbino llega a la casa del fotógrafo para atender una urgencia. Con su escritura nos atrapa y nos mete en la piel del personaje, utilizando el arte de la evocación. Veamos cómo lo consigue. Nos describe las sensaciones del doctor para introducirnos en el texto:

- Trabaja con nuestro Inconsciente - El olor de las almendras amargas y sus recuerdos despertados en el inconsciente del doctor abren las puertas de nuestro propio inconsciente en busca del rastro del aroma. García Márquez ya nos tiene atrapados con su arte de encantador. El olfato es el más evocador de los sentidos.
- Nos introduce en el Espacio - Una vez que ha abierto nuestro inconsciente sitúa nuestro cuerpo, el cuerpo de Urbino, en el interior del espacio.

⁴⁶ BACHELARD, Gastón. La poética del espacio. Ed. Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. Buenos Aires, 2000, p.37.

⁴⁷ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. El amor en los tiempos del cólera. Ed. Bruguera S.A. Barcelona, 1985, p.13.



Encontró el cadáver cubierto con una manta en el catre de campaña donde había dormido siempre, cerca de un taburete con la cubeta que había servido para vaporizar el veneno. En el suelo, amarrado de la pata del catre, estaba el cuerpo tendido de un gran danés negro de pecho nevado, y junto a él estaban las muletas.

El escritor nos ha dado la información «la penumbra que envuelve el espacio» ya nos sentimos dentro de la habitación y aún no la ha descrito.

- Trabaja con nuestro Consciente - Ya situados en el espacio nos atrapa en el plano emocional del ser consciente que ha perdido a un amigo, la muerte de su compañero de ajedrez.

Nos sentimos en una habitación en penumbras, con nuestro inconsciente buscando en el olor de las almendras amargas y el corazón acongojado por la muerte de un amigo.

«Encontró el cadáver cubierto con una manta en el catre de campaña donde había dormido siempre, cerca de un taburete con la cubeta que había servido para vaporizar el veneno. En el suelo, amarrado de la pata del catre, estaba el cuerpo tendido de un gran danés negro de pecho nevado, y junto a él estaban las muletas. El cuarto sofocante y abigarrado que hacía al mismo tiempo de alcoba y laboratorio, empezaba a iluminarse apenas con el resplandor del amanecer en la ventana abierta, pero era luz bastante para reconocer de inmediato la autoridad de la muerte. Las otras ventanas, así como cualquier resquicio de la habitación, estaban amordazadas con trapos o selladas con cartones negros, y eso aumentaba su densidad opresiva. Había un mesón atiborrado de frascos y pomos sin rótulos, y dos cubetas de peltre descascarado bajo un foco ordinario cubierto de papel rojo. La tercera cubeta, la del líquido fijador, era la que estaba junto al cadáver. Había revistas y periódicos viejos por todas partes, pilas de negativos en placas de vidrio, muebles rotos, pero todo estaba preservado del polvo por una mano diligente. Aunque el aire de la ventana había purificado el ámbito, aún quedaba para quien supiera identificarlo el rescoldo tibio de los amores sin ventura de las almendras amargas. El doctor Juvenal Urbino había pensado más de una vez, sin ánimo premonitorio, que aquel no era un lugar propicio para morir en gracia de Dios. Pero con el tiempo terminó por suponer que su desorden obedecía tal vez a una determinación cifrada de la Divina Providencia».⁴⁸

Percibimos la única estancia, no muy grande, de la casa que acoge al cadáver de su amigo. Sentimos el calor y la humedad del caribe en un cuarto repleto de objetos que empezaba a iluminarse. Recorremos los utensilios del fotógrafo, que inciden sobre la carga emocional del médico y nos llega el aroma de las almendras amargas que vuelve a encender el inconsciente.

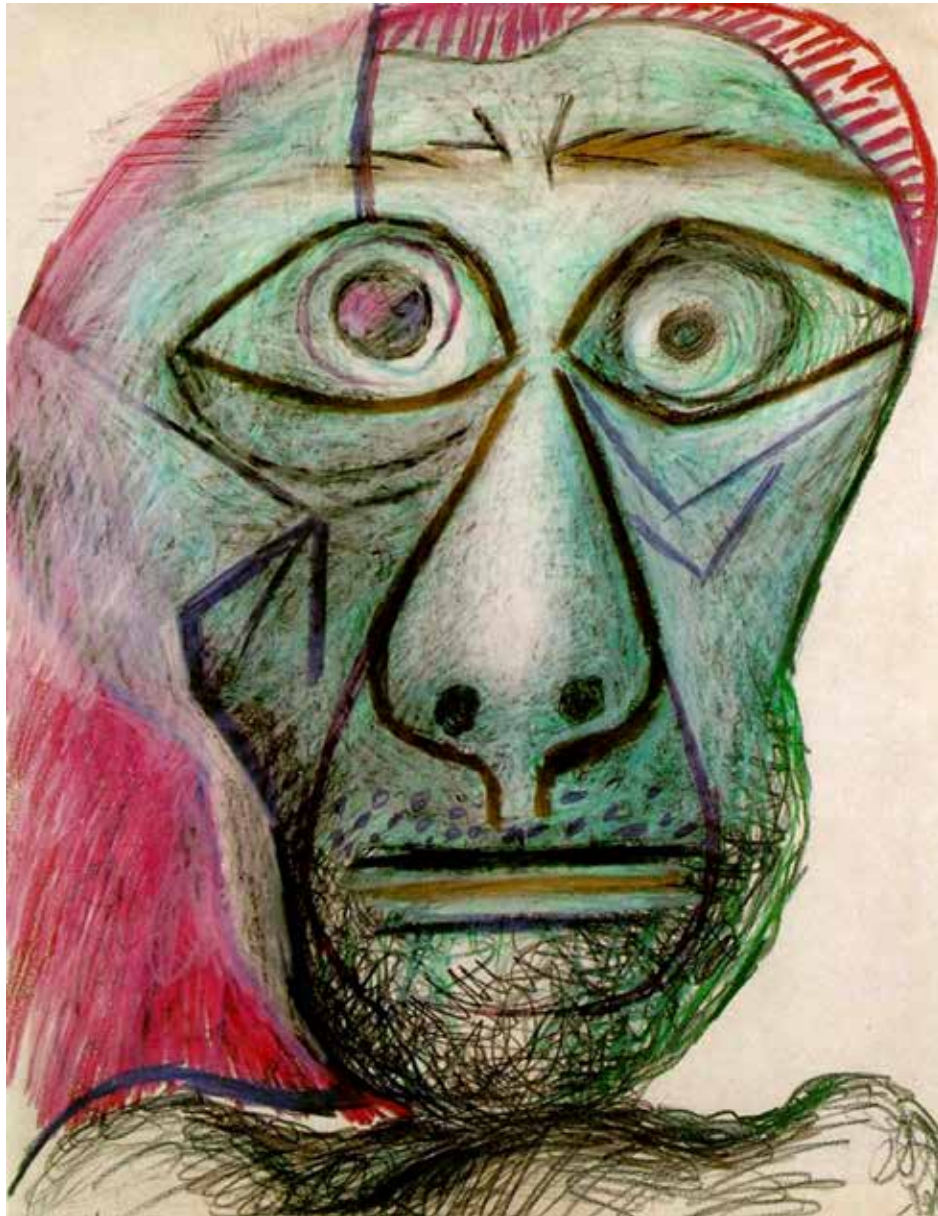
«Luego agarró el borde de la manta con las yemas del índice y el pulgar, como si fuera una flor, y descubrió el cadáver... El doctor Juvenal Urbino lo contempló un instante con el corazón adolorido como muy pocas veces en los largos años de su contienda estéril contra la muerte.

-Pendejo -le dijo-. Ya lo peor había pasado.

Volvió a cubrirlo con la manta y recobró su prestancia académica».⁴⁹

⁴⁸ Ib. pp.13-14.

⁴⁹ Ib. p.15.



Volvió a cubrirlo con la manta y recobró su prestancia académica.

La presencia del cadáver inunda todo el espacio, lo llena como si siguiera vivo. Una vez lo tapa, el doctor presta atención a los objetos que conocía y que ahora le unen al amigo de cuerpo presente.

«Remotas, al otro lado de la ciudad colonial, se escucharon las campanas de la catedral llamando a la misa mayor. El doctor Urbino se puso los lentes de media luna con montura de oro, y consultó el relojito de la leontina, que era cuadrado y fino, y su tapa se abría con un resorte: estaba a punto de perder la misa de Pentecostés».⁵⁰

Una vez pasado el punto álgido de la situación de haber reconocido el cadáver de su amigo nos da información sobre la relación de la casa del fotógrafo con la ciudad. La sitúa en la ciudad y la relaciona con la iglesia, como centro de la vida social. Pasa a describir el espacio interior a través de los ojos del médico el cual da un vistazo por la estancia de la casa a través de objetos del fotógrafo y las paredes que ha visto otras veces jugando al ajedrez con su amigo.

«En la sala había una enorme cámara fotográfica sobre ruedas como las de los parques públicos, y el telón de un crepúsculo marino pintado con pinturas artesanales, y las paredes estaban tapizadas de retratos de niños en sus fechas memorables: la primera comunión, el disfraz de conejo, el cumpleaños feliz. El doctor Urbino había visto el recubrimiento paulatino de los muros, año tras año, durante las cavilaciones absortas de las tardes de ajedrez, y había pensado muchas veces con un palpito de desolación que en esa galería de retratos casuales estaba el germen de la ciudad futura, gobernada y pervertida por aquellos niños inciertos, y en la cual no quedarían ya ni las cenizas de su gloria».⁵¹

Nos habla de la ciudad y de los niños convertidos en hombres que en el futuro desvirtuarán la ciudad. Alcanzando un plano de análisis político y social del espacio. Volverá a hacerlo en otra ocasión. García Márquez se posicionó y defendió sus ideales, fue crítico hasta sus últimos días. Aquí vemos una muestra. El espacio urbano y la evolución de las ciudades, no está libre del poder político y económico del momento. El Doctor se encargará de comprar, para el archivo de la ciudad, las fotos de aquellos niños inciertos.

«A las seis de la mañana, cuando hacía la última ronda, el sereno había visto el letrero clavado en la puerta de la calle: Entre sin tocar y avise a la policía. Poco después acudió el comisario con el practicante, y ambos habían hecho un registro de la casa en busca de alguna evidencia contra el aliento inconfundible de las almendras amargas. Pero en los breves minutos que demoró el análisis de la partida inconclusa, el comisario descubrió entre los papeles del escritorio un sobre dirigido al doctor Juvenal Urbino, y protegido con tantos sellos de lacre que fue necesario despedazarlo para sacar la carta. El médico apartó la cortina negra

⁵⁰ Ib. p.17.

⁵¹ Ib. p.18.



Los ojos de aguas mansas que nos miraban como si estuvieran vivos. Ese pavor de ser visto desde la muerte me estremeció durante años

de la ventana para tener mejor luz [...] El doctor Urbino era entonces consciente de que no alcanzaría a llegar a la catedral antes del Evangelio».⁵²

García Márquez, de niño, había vivido este episodio con su abuelo cuando lo acompañó a levantar el cadáver del Belga, amigo y compañero de ajedrez del abuelo, que se había quitado la vida un domingo de pentecostés. El escritor, siendo niño, quedó impresionado por la visión de los ojos abiertos del muerto, hasta tal punto, que uno de sus deseos, ya en su vejez, era mirar la vida desde los ojos de un muerto.

Esta vivencia que el escritor recuerda desde niño y que reinventa en *El amor en los tiempos del cólera*. El recuerdo del espacio de la casa del amigo del abuelo, el olor, la visión de la muerte le sirven para reinventar un personaje y el espacio donde habita. Hay que tener en cuenta que este recuerdo, que transcribimos, lo escribe en sus memorias *Vivir para contarla*, después de haberlo escrito en la novela:

«La pequeña sala de recibo estaba en penumbra por las ventanas cerradas, pero la luz temprana del patio iluminaba el dormitorio, donde el alcalde con otros dos agentes esperaban al abuelo. Allí estaba el cadáver cubierto con una manta en un catre de campamento, y las muletas al alcance de la mano, donde el dueño las dejó antes de acostarse a morir. A su lado, sobre un banquillo de madera, estaba la cubeta donde había vaporizado el cianuro y un papel con letras grandes dibujadas a pincel: «No culpen a ninguno, me mato por majadero» [...]. Para mí, sin embargo, fueron los diez minutos más impresionantes que habría de recordar en mi vida. **Lo primero que me estremeció desde la entrada fue el olor del dormitorio.** Sólo mucho después vine a saber que era el olor de las almendras amargas del cianuro que el Belga había inhalado para morir [...]. **Los ojos de aguas mansas que nos miraban como si estuvieran vivos. Ese pavor de ser visto desde la muerte me estremeció durante años** [...]. «Sin embargo, lo que más volvió a mi memoria con su carga de horror a la vista del cadáver fue el tedio de las noches en su casa. Tal vez por eso le dije a mi abuelo cuando abandonamos la casa: —El Belga ya no volverá a jugar ajedrez».⁵³

En la mente de García Márquez nunca sabremos qué es real y qué no. Pienso que ni él mismo era capaz de separar la realidad de la imaginación. Tan real es la realidad vivida como la recordada o la imaginada, «lo contaba con detalles nuevos, añadidos por su cuenta, hasta el punto de que las diversas versiones terminaban por ser distintas de la original».⁵⁴

⁵² Ib. pp.19-20.

⁵³ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Vivir para contarla*. Ed. Random House Mondadori S.L. Barcelona, 2004, p.104.

⁵⁴ Ib. p.104.



Hacia una siesta de diez minutos sentado en la terraza del patio, oyendo en sueños las canciones de las sirvientas bajo la fronda de los mangos, oyendo los pregones de la calle, el fragor de aceites y motores de la bahía, cuyos efluvios aleteaban por el ámbito de la casa en las tardes de calor como un ángel condenado a la podredumbre.

II La Quinta de La Manga, casa matrimonial del Doctor Juvenal Urbino y su esposa Fermina Daza, en El amor en los tiempos del cólera:

«Almorzaba casi siempre en su casa, hacía una siesta de diez minutos sentado en la terraza del patio, oyendo en sueños las canciones de las sirvientas bajo la fronda de los mangos, oyendo los pregones de la calle, el fragor de aceites y motores de la bahía, cuyos efluvios aleteaban por el ámbito de la casa en las tardes de calor como un ángel condenado a la podredumbre. Luego leía durante una hora los libros recientes, en especial novelas y estudios históricos, y le daba lecciones de francés y de canto al loro doméstico que desde hacía años era una atracción local. A las cuatro salía a visitar a sus enfermos, después de tomarse un jarro grande de limonada con hielo. A pesar de la edad se resistía a recibir a los pacientes en el consultorio, y seguía atendiéndolos en sus casas, como lo hizo siempre, desde que la ciudad era tan doméstica que podía irse caminando a cualquier parte».⁵⁵

Es espacio de la siesta: Es el primer espacio de esta casa que nos evoca en el libro. Ese espacio que se sitúa entre la casa y el patio, la terraza del patio. El doctor está sentado preparado para la siesta. El patio es sin duda el centro de la vida de la casa, como lo es en el imaginario del escritor. Ahí situado a la sombra, bajo la espesura de las hojas de los mangos, puede oír tanto la vida de la casa como la calle. Relaciona el espacio del patio con la bahía de la cual llegan el ruido y el olor de los motores las tardes de calor. El espacio del patio es espacio de lectura, de relación con la naturaleza, en él están los animales domésticos. Además la casa es una pieza más de ese puzzle que configura una pequeña ciudad doméstica. En este pasaje relaciona el espacio íntimo, el espacio de convivencia y el paisaje. García Márquez nos habla de la casa en torno al patio, la relación con la calle, los olores que llegan de la bahía. Sin duda ha creado una trama espacial donde el personaje vive. Nos evoca el espacio haciendo una descripción subjetiva del mismo a través de las sensaciones del personaje.

«Todas las tardes después de la siesta, el doctor Urbino se sentaba con él (el loro) en la terraza del patio, que era el lugar más fresco de la casa, y había apelado a los recursos más arduos de su pasión pedagógica, hasta que el loro aprendió a hablar el francés como un académico».⁵⁶

«Muy pronto dejó de leer, puso el libro sobre el otro, y empezó a balancearse muy despacio en el mecedor de mimbre, contemplando a través de la pesadumbre las matas de guineo en el pantano del patio, el mango desplumado, las hormigas voladoras de después de la lluvia, el esplendor efímero de otra tarde de menos que se iba para siempre. Había olvidado que una vez tuvo un loro de Paramaribo al que quería como a un ser humano, cuando lo oyó de pronto: “Lorito real”. Lo oyó muy cerca, casi a su lado, y enseguida lo vio en la rama más baja del mango».⁵⁷

⁵⁵ Ib. p.22.

⁵⁶ Ib. p.39.

⁵⁷ Ib. p.70.



Al otro lado de la bahía, en el barrio residencial de La Manga, la casa del doctor Juvenal Urbino estaba en otro tiempo. Era grande y fresca, de una sola planta, y con un pórtico de columnas dóricas en la terraza exterior, desde la cual se dominaba el estanque de miasmas y escombros de naufragios de la bahía.

Más adelante nos describe la casa:

«Al otro lado de la bahía, en el barrio residencial de La Manga, la casa del doctor Juvenal Urbino estaba en otro tiempo. Era grande y fresca, de una sola planta, y con un pórtico de columnas dóricas en la terraza exterior, desde la cual se dominaba el estanque de miasmas y escombros de naufragios de la bahía».⁵⁸

Coloca la casa en la trama espacial que ha creado, nos la sitúa en el lugar, y la relaciona con el paisaje que rodea la ciudad. Estamos «al otro lado de la bahía», más adelante nos dirá que antes se llegaba a ese lugar por un puente antiguo que fue sustituido en la época de los tranvías de mulas. El escritor nos dice que, en ese lugar, la casa estaba en otro tiempo abriendo la ventana de nuestra memoria que busca imágenes idílicas.

Es la segunda casa que habita la pareja después de casarse; al principio vivieron en la casa de la familia Urbino, el antiguo palacio del marqués de Casalduero. Pero en esa casa Fermina Daza no se realiza pues no siente el espacio como propio. Desde que llegó a esta casa se sintió feliz.

«El piso estaba cubierto de baldosas ajedrezadas, blancas y negras, desde la puerta de entrada hasta la cocina, y esto se había atribuido más de una vez a la pasión dominante del doctor Urbino, sin recordar que era una debilidad común de los maestros de obra catalanes que construyeron a principios de este siglo aquel barrio de ricos recientes. La sala era amplia, de cielos muy altos como toda la casa, con seis ventanas de cuerpo entero sobre la calle, y estaba separada del comedor por una puerta vidriera, enorme e historiada, con ramazones de vides y racimos y doncellas seducidas por caramillos de faunos en una floresta de bronce. Los muebles de recibo, hasta el reloj de péndulo de la sala que tenía la presencia de un centinela vivo, eran todos originales ingleses de fines del siglo XIX, y las lámparas colgadas eran de lágrimas de cristal de roca, y había por todas partes jarrones y floreros de Sèvres y estatuillas de idilios paganos en alabastro. Pero aquella coherencia europea se acababa en el resto de la casa, donde las butacas de mimbre se confundían con mecedores vieneses y taburetes de cuero de artesanía local. En los dormitorios, además de las camas, había espléndidas hamacas de San Jacinto con el nombre del dueño bordado en letras góticas con hilos de seda y flecos de colores en las orillas. El espacio concebido en sus orígenes para las cenas de gala, a un lado del comedor, fue aprovechado para una pequeña sala de música donde se daban conciertos íntimos cuando venían intérpretes notables. Las baldosas habían sido cubiertas con las alfombras turcas compradas en la Exposición Universal de París para mejorar el silencio del ámbito, había una ortofónica de modelo reciente junto a un estante con discos bien ordenados, y en un rincón, cubierto con un mantón de Manila, estaba el piano que el doctor Urbino no había vuelto a tocar en muchos años. **En toda la casa se notaba el juicio y el recelo de una mujer con los pies bien plantados sobre la tierra».**⁵⁹

⁵⁸ Ib. pp.35-36.

⁵⁹ Ib. pp.36-37.



En toda la casa se notaba el juicio y el recelo de una mujer con los pies bien plantados sobre la tierra.

Hace una rápida descripción del estilo y la distribución de las estancias, en la cual no intenta introducirnos en ningún espacio. Y luego pasa a describir los objetos con los que la pareja habita esa casa. Para el escritor hay una relación entre los objetos, con los que sus personajes habitan, y el espacio. Es decir, una estancia está habitada por los enseres del personaje. El hombre habita el espacio y los objetos que usa forman parte de la huella de su habitar. Para el escritor los objetos de los personajes son extensiones de su cuerpo y de su habitar.

«Sin embargo, ningún otro lugar revelaba la solemnidad meticulosa de la biblioteca, que fue el santuario del doctor Urbino antes que se lo llevara la vejez. Allí, alrededor del escritorio de nogal de su padre, y de las poltronas de cuero capitonado, hizo cubrir los muros y hasta las ventanas con anaqueles vidriados, y colocó en un orden casi demente tres mil libros idénticos empastados en piel de becerro y con sus iniciales doradas en el lomo. **Al contrario de las otras estancias, que estaban a merced de los estropicios y los malos alientos del puerto, la biblioteca tuvo siempre el sigilo y el olor de una abadía.** Nacidos y criados bajo la superstición caribe de abrir puertas y ventanas para convocar una fresca que no existía en la realidad, el doctor Urbino y su esposa se sintieron al principio con el corazón oprimido por el encierro. Pero terminaron por convencerse de las bondades del método romano contra el calor, que consistía en mantener las casas cerradas en el sopor de agosto para que no se metiera el aire ardiente de la calle, y abrirlas por completo para los vientos de la noche. La suya fue desde entonces la más fresca en el sol bravo de La Manga, y era una dicha hacer la siesta en la penumbra de los dormitorios, y sentarse por la tarde en el pórtico a ver pasar los cargueros de Nueva Orleans, pesados y cenicientos, y los buques fluviales de rueda de madera con las luces encendidas al atardecer, que iban purificando con un reguero de músicas el muladar estancado de la bahía. Era también la mejor protegida de diciembre a marzo, cuando los alisios del norte desbarataban los tejados, y se pasaban la noche dando vueltas como lobos hambrientos alrededor de la casa en busca de un resquicio para meterse. Nadie pensó nunca que el matrimonio afincado sobre aquellos cimientos pudiera tener algún motivo para no ser feliz».⁶⁰

Va llamando nuestra atención sobre los personajes que habitan la casa y nos va introduciendo en ellos. Abandona la rápida descripción inicial de la casa para detenerse en una estancia, la biblioteca. Evoca el espacio, nos atrapa. Nos sentimos dentro de la biblioteca que tiene el sigilo y el olor de una abadía, hemos llegado a ella abandonando el olor del puerto que, a veces, atraviesa la casa. Nuestro inconsciente busca registros y la inmersión en el espacio es absoluta.

Sentimos la penumbra de las estancias durante el día y la brisa que la recorre por la noche. Desde el porche... Sentimos la casa en las diferentes estaciones del año. Ligada a un paisaje y un clima. Fermina Daza y Juvenal Urbino van a

⁶⁰ Ib. pp.37-38.



El dormitorio era amplio y radiante, y dos ventanas abiertas hacia los árboles del patio por donde se metía el estruendo de las chicharras aturdidas por presagios de lluvia.

convivir allí hasta la muerte del doctor. Cuando el doctor murió «la casa quedó bajo el régimen de la muerte».⁶¹ Para García Márquez los personajes están unidos a los espacios donde habitan en la imaginación del escritor. No puede imaginar los personajes fuera del espacio que habitan. El destino de la casa está ligado al de los personajes que la viven: «A nadie se le ocurrió pensar que fuera una intromisión en los asuntos ajenos, sino al contrario, una ayuda impagable en la mala hora de la casa».⁶²

El dormitorio:

«El doctor Urbino la encontró sentada frente al tocador, bajo las aspas lentas del ventilador eléctrico, poniéndose el sombrero de campana con un adorno de violetas de fieltro. **El dormitorio era amplio y radiante**, con una cama inglesa protegida por un mosquitero de punto rosado, y **dos ventanas abiertas hacia los árboles del patio por donde se metía el estruendo de las chicharras aturdidas por presagios de lluvia**».⁶³

«Lloró por la muerte del marido, por su soledad y su rabia, y cuando entró en el dormitorio vacío lloró por ella misma, porque muy pocas veces había dormido sola en esa cama desde que dejó de ser virgen. **Todo lo que fue del esposo le atizaba el llanto: las pantuflas de borlas, la pijama debajo de la almohada, el espacio sin él en la luna del tocador, su olor personal en su propia piel.** La estremeció un pensamiento vago: “La gente que uno quiere debería morirse con todas sus cosas».⁶⁴

Sintamos, desde la percepción de Florentino Ariza, el barrio y el espacio exterior de la Quinta de La Manga, la casa de Fermina daza y Juvenal Urbino. Cuando años más tarde ronda la casa de su amor no correspondido.

«Volvió a rondar la quinta de Fermina Daza con las mismas ansias con que lo hacía tantos años antes en el parquecito de Los Evangelios [...]. **El barrio de La Manga estaba en una isla semidesértica, separada de la ciudad histórica por un canal de aguas verdes, y cubierta por matorrales de icaco que habían sido guaridas de enamorados dominicales durante la Colonia.** En años recientes habían demolido el viejo puente de piedra de los españoles, y construyeron uno de material con globos de luces, para dar paso a los nuevos tranvías de mulas [...]. Aquel suburbio apacible, con tan bellas tradiciones de amor, no fue en cambio muy propicio para los amores contrariados cuando se convirtió en barrio de lujo. Las calles eran polvorientas en verano, pantanosas en invierno y desoladas durante todo el año, y las casas escasas estaban escondidas entre jardines frondosos, con terrazas de mosaicos en vez de los balcones volados de antaño, como hechas a propósito para desalentar a los enamorados furtivos. Menos mal que en aquella época se impuso la moda de pasear por las tardes en las viejas victorias de alquiler arregladas para un solo caballo, **y el recorrido terminaba en una eminencia**

⁶¹ Ib. p.77.

⁶² Ib. p.79.

⁶³ Ib. p.47.

⁶⁴ Ib. p.70.



El recorrido terminaba en una eminencia desde donde se apreciaban los crepúsculos desgarrados de octubre mejor que desde la torre del faro.

desde donde se apreciaban los crepúsculos desgarrados de octubre mejor que desde la torre del faro, y se veían los tiburones sigilosos o acechando la playa de los seminaristas, y el transatlántico de los jueves, inmenso y blanco, que casi podía tocarse con las manos cuando pasaba por el canal del puerto. Florentino Ariza solía alquilar una victoria después de una jornada dura en la oficina, pero no le plegaba la capota como era la costumbre en los meses de calor, sino que permanecía escondido en el fondo del asiento, invisible en la sombra, siempre solo, y ordenando rumbos imprevistos para no alborotar los malos pensamientos del cochero. Lo único que en realidad le interesaba del paseo era el partenón de mármol rosado medio oculto entre matas de plátano y mangos frondosos, réplica sin fortuna de las mansiones idílicas de los algodones de Luisiana. Los hijos de Fermina Daza volvían a casa poco antes de las cinco. Florentino Ariza los veía llegar en el coche de la familia, y veía salir después al doctor Juvenal Urbino para sus visitas médicas de rutina, pero en casi un año de rondas no pudo ver ni siquiera el celaje que anhelaba». ⁶⁵

Se quedó sin vida la Quinta de La Manga, casa matrimonial del Doctor Juvenal Urbino y su esposa Fermina Daza, en El amor en los tiempos del cólera.

La casa de Fermina Daza y Juvenal Urbino se quedó sin vida al morir el doctor. La pareja vivía el uno para el otro. Ambos eran uno, y habitaban la casa con sus cuerpos. Desaparecido el cuerpo, del doctor, la vida de la pareja se desvaneció; y con ello la casa, con sus espacios, perdió su sentido. La casa inhabitada, el espacio sin vida no tiene cabida en el imaginario de García Márquez. Pronto buscará otro espacio donde Fermina Daza despliegue de nuevo su vida. Será en el barco para viajar eternamente por el río en los tiempos del cólera.

«Quería ser otra vez ella misma, recuperar todo cuanto había tenido que ceder en medio siglo de una servidumbre que la había hecho feliz, sin duda, pero que una vez muerto el esposo no le dejaba a ella ni los vestigios de su identidad. **Era un fantasma en una casa ajena que de un día para otro se había vuelto inmensa y solitaria, y en la cual vagaba a la deriva, preguntándose angustiada quién estaba más muerto: el que había muerto o la que se había quedado. [...]** El recuerdo de su imagen desvestiéndose en el fondo del espejo mientras ella se peinaba para dormir, el olor de su piel que había de persistir en la de ella mucho tiempo después de la muerte. Se detenía a mitad de cualquier cosa que estuviera haciendo y se daba una palmadita en la frente, porque de pronto se acordaba de algo que olvidó decirle [...]. Al despertar en su primera mañana de viuda, se había dado vuelta en la cama, todavía sin abrir los ojos, en busca de una posición más cómoda para seguir durmiendo, y fue en ese momento cuando él murió para ella. Pues sólo entonces tomó conciencia de que él había pasado la noche por primera vez fuera de casa. La otra impresión fue en la mesa, no porque se sintiera sola, como en efecto lo estaba, sino por la certidumbre rara de estar comiendo con alguien que ya no existía [...]. **Así que se impuso la determinación drástica de desterrar de la casa todo cuanto le recordara al marido muerto, como lo único que se le ocurría para seguir viviendo sin**

⁶⁵ Ib. pp.336-338.



Fermina Daza se dio cuenta muy pronto de que el recuerdo del esposo muerto era tan refractario al fuego como parecía serlo al paso de los días.

él. [...] el mecedor de siesta del que se había levantado por última vez para morir, innumerables objetos tan ligados a su vida que ya formaban parte de su identidad [...]. Fermina Daza se dio cuenta muy pronto de que el recuerdo del esposo muerto era tan refractario al fuego como parecía serlo al paso de los días».⁶⁶

El olfato, el más evocador de los sentidos, se comunica directamente con nuestro inconsciente. El olor se asocia a los espacios, el olor del esposo inunda todos los espacios de la casa.

Una vez más encontramos que los objetos de las personas que se habitan un espacio son la extensión de ellos mismos. Fermina intenta quemar los objetos del marido en un intento de borrar su presencia del espacio y poder habitarlo por ella misma.

En el recuerdo del escritor se grabó, siendo un niño, el momento en que presencié cómo quemaban las ropas de su abuelo tras su muerte.

«El paso de la muerte por la casa dejó la solución. Una vez que quemó la ropa del marido, Fermina Daza se dio cuenta de que el pulso no le había temblado, y con el mismo impulso siguió prendiendo la hoguera cada cierto tiempo, echándolo todo, lo viejo y lo nuevo, sin pensar en la envidia de los ricos ni en la retaliación de los pobres que se morían de hambre. Por último, hizo cortar de raíz el palo de mango hasta que no quedó ningún vestigio de la desgracia, y regaló el loro vivo al nuevo Museo de la Ciudad. **Sólo entonces respiró a su gusto en una casa como siempre la había soñado: amplia, fácil y suya.**»⁶⁷

Y la casa se volvió a llenar con una vida nueva.

«Los espacios de la memoria donde lograba apaciguar los recuerdos del muerto iban siendo ocupados poco a poco pero de un modo inexorable por la pradera de amapolas donde estaban enterrados los recuerdos de Florentino Ariza».⁶⁸

⁶⁶ Ib. pp.405-408.

⁶⁷ Ib. p.437.

⁶⁸ Ib. p.412.



Pero esta vez supo Florentino Ariza que había alguien más en la casa, porque la claridad del patio estaba ocupada por una voz de mujer.

III La casa donde Fermina Daza vivió con su padre Lorenzo Daza cuando llegaron a la ciudad, siendo adolescente (13 años), hasta que se casó con el doctor Urbino (21 años), en El amor en los tiempos del cólera. Evocada desde la mirada de Florentino Ariza:

«Lo encontró en el parquecito de Los Evangelios, en una de las casas más antiguas, medio arruinada, cuyo patio interior parecía el claustro de una abadía, con malezas en los canteros y una fuente de piedra sin agua. Florentino Ariza no percibió ningún ruido humano cuando siguió a la criada descalza bajo los arcos del corredor, donde había cajones de mudanza todavía sin abrir, y útiles de albañiles entre restos de cal y bultos de cemento arrumados, pues la casa estaba sometida a una restauración radical. Al fondo del patio había una oficina provisional, donde dormía la siesta sentado frente al escritorio un hombre muy gordo de patillas rizadas que se confundían con los bigotes. Se llamaba, en efecto, Lorenzo Daza [...], la criada lo acompañó hasta el portón de la calle, no tanto para conducirlo como para vigilarlo. Hicieron el mismo recorrido en sentido contrario por el corredor de arcadas, pero esta vez supo Florentino Ariza que había alguien más en la casa, porque la claridad del patio estaba ocupada por una voz de mujer que repetía una lección de lectura. Al pasar frente al cuarto de coser vio por la ventana a una mujer mayor y a una niña, sentadas en dos sillas muy juntas, y ambas siguiendo la lectura en el mismo libro que la mujer mantenía abierto en el regazo».⁶⁹

El parque de los evangelios tiene una interesante relación con el espacio exterior de la casa de la adolescencia de Fermina Daza La diosa coronada. Es muy intencionado el espacio soñado por García Márquez a la entrada de la casa, bajo los almendros. Y la relación de la casa con el parquecito, lleno de almendros, donde Florentino Ariza se sienta en el banco a observar a la muchacha sentada en la puerta. El espacio que construyen los almendros en la puerta de la casa, bajo la sombra de las ramas, entre el árbol y la puerta, es un espacio de simbiosis entre la casa y los almendros. Nos recuerda al espacio generado en la plataforma de la encina que veremos en el capítulo tres.

El escritor imagina este espacio recordando los dos almendros que había en la puerta de la casa de los abuelos en Aracataca. Esos dos árboles le daban el carácter a la casa en su conexión espacial con el espacio de convivencia de la calle. García Márquez se asoma a los espacios experimentados en su niñez para crear nuevos espacios.

«El delirio aumentó la semana siguiente, a la hora de la siesta, cuando pasó sin esperanzas por la casa de Fermina Daza, y **vio que ella y la tía estaban sentadas bajo los almendros del portal. Era una repetición a la intemperie del cuadro que había visto la primera tarde en la alcoba del costurero: la niña tomándole la lección de lectura a la tía.** [...] De pronto, una tarde de finales de enero, la tía puso la labor en la silla y dejó sola a la sobrina en el portal, entre el reguero de hojas amarillas caídas de los almendros».⁷⁰

⁶⁹ Ib. pp.87-88.

⁷⁰ Ib. pp.94-95.



El delirio aumentó la semana siguiente, a la hora de la siesta, cuando pasó sin esperanzas por la casa de Fermina Daza.

El escritor se centra en el espacio de la casa que se relaciona con el espacio público, el espacio de convivencia que habita Florentino Ariza fuera de la casa. El banco del parque, los almendros, sus hojas, las sombras, la sensación de calor, de humedad... La relación con el espacio que ellas ocupan en los almendros al exterior de la casa. A lo largo del libro mediante las sensaciones que sentimos a través de Fermina Daza y Florentino Ariza viviremos muchas veces ese espacio y lo incorporaremos a nuestro imaginario.

La manera de narrar los espacios mediante las sensaciones que los personajes tienen en él implica que nos sintamos experimentando esos espacios en primera persona. Gabriel García Márquez evoca los espacios, nos hace vivirlos y con ello, estos espacios literarios, espacios imaginados por el autor, los incorporamos a nuestros espacios sentidos.



Varios perros encadenados en algún lugar de la casa empezaron a ladrar de pronto, enloquecidos por el olor del extraño, pero un grito de mujer los hizo callar en seco, y numerosos gatos saltaron de todas partes y se escondieron entre las flores.

IV_ La casa donde Fermina Daza vivió con su padre Lorenzo Daza cuando llegaron a la ciudad, siendo adolescente (13 años), hasta que se casó con el doctor Urbino (21 años), en El amor en los tiempos del cólera. Evocada desde la mirada del doctor Juvenal Urbino el cual se casará con ella:

Veamos la casa donde Fermina Daza vivía con su padre descrita bajo la sensación del doctor Juvenal Urbino, el cual luchando contra la epidemia del cólera fue a la ciudad colonial a reconocer a la muchacha que luego sería su esposa.

«Encontró otras sorpresas menos ingratas. La casa, a la sombra de los almendros del parque de Los Evangelios, parecía desde fuera tan destruida como las otras del recinto colonial, pero adentro había un orden de belleza y una luz atónita que parecía de otra edad del mundo. El zaguán daba directo sobre un patio sevillano, cuadrado y blanco de cal reciente, con naranjos florecidos y el piso empedrado con los mismos azulejos de las paredes. **Había un rumor invisible de agua continua, macetas de claveles en las cornisas y jaulas de pájaros raros en las arcadas.** Los más raros, en una jaula muy grande, eran tres cuervos que al sacudir las alas saturaban el patio de un perfume equívoco. **Varios perros encadenados en algún lugar de la casa empezaron a ladrar de pronto, enloquecidos por el olor del extraño, pero un grito de mujer los hizo callar en seco, y numerosos gatos saltaron de todas partes y se escondieron entre las flores,** asustados por la autoridad de la voz. **Entonces se hizo un silencio tan diáfano, que a través del desorden de los pájaros y las sílabas del agua en la piedra se percibía el aliento desolado del mar.** Estremecido por la certidumbre de la presencia física de Dios, el doctor Juvenal Urbino pensó que una casa como aquella era inmune a la peste. Siguió a Gala Placidia por el corredor de arcos, pasó frente a la ventana del costurero donde Florentino Ariza vio por primera vez a Fermina Daza cuando el patio estaba todavía en escombros, subió por las escaleras de mármoles nuevos hasta el segundo piso, y esperó a ser anunciado antes de entrar en el dormitorio de la enferma. Pero Gala Placidia volvió a salir con un recado: —La señorita dice que no puede entrar ahora porque su papá no está en la casa. Así que volvió a las cinco de la tarde».⁷¹

Otro día que volvió a ver cómo seguía la muchacha, después de reconocerla se sentó a conversar con el padre en la oficina.

«Pero después de la segunda copa creyó oír la voz de Fermina Daza en el fondo del patio y su imaginación se fue detrás de ella, la persiguió por la noche reciente de la casa mientras encendía las luces del corredor, fumigaba los dormitorios con la bomba de insecticida, destapaba en el fogón la olla de la sopa que iba a tomarse esa noche con su padre, él y ella solos en la mesa, sin levantar la vista, sin sorber la sopa para no romper el encanto del rencor, hasta que él tuviera que rendirse y pedirle perdón por su rigor de esta tarde. El doctor Urbino conocía bastante a las mujeres para darse cuenta de que Fermina Daza no pasaría por la oficina mientras él no se fuera, pero se demoraba [...]. Eran más de las siete cuando salió de la oficina precedido por Lorenzo Daza. **Había luna llena. El patio idealizado por el anís flotaba en el fondo de un acuario, y las jaulas cubiertas con trapos**

⁷¹ Ib. pp.174-175.



Había luna llena. El patio idealizado por el anís flotaba en el fondo de un acuario, y las jaulas cubiertas con trapos parecían fantasmas dormidos bajo el olor caliente de los azahares nuevos. La ventana del costurero estaba abierta, y había una lámpara encendida en la mesa de labor, y los cuadros sin terminar estaban en los atriles como en una exposición. «¿Dónde estás que no estás?».

parecían fantasmas dormidos bajo el olor caliente de los azahares nuevos. La ventana del costurero estaba abierta, y había una lámpara encendida en la mesa de labor, y los cuadros sin terminar estaban en los atriles como en una exposición. «¿Dónde estás que no estás?», dijo el doctor Urbino al pasar, pero Fermina Daza no lo oyó, no podía oírlo, porque estaba llorando de rabia en el dormitorio, tirada bocabajo en la cama y esperando a su padre para cobrarle la humillación de esa tarde».⁷²

Nos habla sobre la vida de la casa. El origen matriarcal del imaginario de las casas de García Márquez. La mujer es el alma de la casa, el origen de la vida de la casa es Fermina Daza. Eso es lo que el escritor ha vivido en su cultura caribe.

«Pero era Fermina Daza la que tomaba las decisiones. Ordenaba lo que había que comer, lo que había que comprar, lo que tenía que hacerse en cada caso, y en esa forma determinaba la vida de una casa que en realidad no tenía nada que determinar».⁷³

V_ La casa donde Fermina Daza vivió con su padre Lorenzo Daza cuando llegaron a la ciudad, siendo adolescente (13 años), hasta que se casó con el doctor Urbino (21 años), en El amor en los tiempos del cólera. Evocada desde la vida que creó Fermina Daza, ya casada, tras la muerte de su padre:

«Ama y señora del antiguo palacio del marqués de Casaldüero, y ya se había dado cuenta con un vahído mortal que estaba prisionera en la casa equivocada, [...] Terminó por no soportar nada ni a nadie distinto de él en la casa de su desventura. La deprimía la soledad, el jardín de cementerio, la desidia del tiempo en los enormes aposentos sin ventanas».⁷⁴

Fermina Daza agobiada de vivir con su marido en la casa familiar de los antiguos marqueses de Casaldüero se refugió en la casa de su padre, una vez que éste murió.

Por un lado nos habla de la necesidad de una mujer casada de habitar en un espacio propio. Poseer un espacio para hacerlo suyo, habitarlo. Fermina Daza psicológicamente necesita desarrollarse. El espacio es una extensión del cuerpo donde éste se desarrolla y habita. Busca un espacio donde habitar con su marido y su hijo. En su recuerdo está la casa de su infancia. Ahora necesita, vitalmente, para sentirse plena crear otra casa donde desarrollar su familia. Una casa donde desarrollar su matriarcado, heredado de su cultura:

⁷² Ib. pp.180-181.

⁷³ Ib. p.195.

⁷⁴ Ib. pp.302-303.



Vivía horas apacibles de madre soltera con lo mucho que aún le quedaba de sus recuerdos de niña. Volvió a comprar los cuervos perfumados, recogió gatos de la calle y los puso al cuidado de Gala Placidia, ya vieja y un poco impedida por el reumatismo, pero todavía con ánimos para resucitar la casa.

«La casa abandonada por el padre le dio a Fermina Daza un refugio propio contra la asfixia del palacio familiar. Tan pronto como escapaba a la vista pública, se iba a escondidas al parque de Los Evangelios, y allí recibía las amigas nuevas y algunas antiguas del colegio o de las clases de pintura: un sustituto inocente de la infidelidad. Vivía horas apacibles de madre soltera con lo mucho que aún le quedaba de sus recuerdos de niña. Volvió a comprar los cuervos perfumados, recogió gatos de la calle y los puso al cuidado de Gala Placidia, ya vieja y un poco impedida por el reumatismo, pero todavía con ánimos para resucitar la casa. Volvió a abrir el costurero donde Florentino Ariza la vio por primera vez, donde el doctor Juvenal Urbino le hizo sacar la lengua para tratar de conocerle el corazón, y lo convirtió en un santuario del pasado. Una tarde invernal fue a cerrar el balcón, antes de que se desempedrarla la tormenta, y vio a Florentino Ariza en su escaño bajo los almendros del parquecito, con el traje de su padre reducido para él y el libro abierto en el regazo, pero no lo vio como entonces lo había visto por casualidad varias veces, sino a la edad con que se le quedó en la memoria. Tuvo el temor de que aquella visión fuera un aviso de la muerte, y le dolió. Se atrevió a decirse que tal vez hubiera sido feliz con él, sola con él en aquella casa que ella había restaurado para él con tanto amor como él había restaurado la suya para ella, y la simple suposición la asustó, porque le permitió darse cuenta de los extremos de desdicha a que había llegado. Entonces apeló a sus últimas fuerzas y obligó al marido a discutir sin evasivas, a enfrentarse con ella, a pelear con ella, a llorar juntos de rabia por la pérdida del paraíso, hasta que oyeron cantar los últimos gallos, y se hizo la luz por entre los encajes del palacio, y se encendió el sol, y el marido abotagado de tanto hablar, agotado de no dormir, con el corazón fortalecido de tanto llorar, se apretó los cordones de los botines, se apretó el cinturón, se apretó todo lo que todavía le quedaba de hombre, y le dijo que sí, mi amor, que se iban a buscar el amor que se les había perdido en Europa: mañana mismo y para siempre. Fue una decisión tan cierta, que acordó con el Banco del Tesoro, su administrador universal, la liquidación inmediata de la vasta fortuna familiar, desperdigada desde sus orígenes en toda clase de negocios, inversiones y papeles sagrados y lentos, y de la cual sólo sabía él a ciencia cierta que no era tan desmedida como decía la leyenda: apenas lo justo para no tener que pensar en ella. Lo que fuera, convertido en oro sellado, debía ser girado poco a poco a sus bancos del exterior, hasta que no les quedara a él y a su esposa en esta patria inclemente ni un palmo de tierra donde caerse muertos».⁷⁵

«Los días de horror del palacio de Casaldueño estaban relegados en el basurero de la memoria. Vivía en su nueva casa de La Manga, dueña absoluta de su destino, con un marido que volvería a preferir entre todos los hombres del mundo si hubiera tenido que escoger otra vez, con un hijo que prolongaba la tradición de la estirpe en la Escuela de Medicina, y una hija tan parecida a ella cuando tenía su edad, que a veces la perturbaba la impresión de sentirse repetida».⁷⁶

⁷⁵ Ib. pp.310-312.

⁷⁶ Ib. p.321.



Mientras que los recuerdos nuevos se confundían en la memoria a los pocos días, los del viaje legendario por la provincia de la prima Hildebranda se iban volviendo tan vívidos que parecían de ayer, con la nitidez perversa de la nostalgia.

García Márquez crea sus personajes. Crea el espacio y los lugares donde estos habitan. Los personajes viven, desarrollan sus vidas en esos espacios creados por el autor. Han creado su imaginario habitando los espacios de la novela. Los personajes tienen su propio imaginario, su propia memoria. Tienen recuerdos; de repente afloran en ellos sensaciones que los transportan a los espacios donde se produjeron.

Y en la novela los propios personajes viajan a su memoria para nutrir su vida literaria o de ficción. Los personajes adquieren vida propia, perciben los espacios donde han desarrollado sus vidas, los espacios están entrelazados con sus vidas y sus recuerdos. La vida de los personajes no se puede separar de los espacios donde se desarrollaron.

«(Fermina Daza) Fueron las primeras auras de la vejez, cuando empezó a sentir que algo irreparable había ocurrido en su vida siempre que oía tronar antes de la lluvia. Era la herida incurable del trueno solitario, pedregoso y puntual, que retumbaba todos los días de octubre a las tres de la tarde en la sierra de Villanueva, y cuyo recuerdo se iba haciendo más reciente con los años. Mientras que los recuerdos nuevos se confundían en la memoria a los pocos días, los del viaje legendario por la provincia de la prima Hildebranda se iban volviendo tan vívidos que parecían de ayer, con la nitidez perversa de la nostalgia. Se acordaba de Manaure, el de la sierra, su calle única, recta y verde, sus pájaros de buen agüero, la casa de los espantos donde despertaba con la camisa empapada por las lágrimas inagotables de Petra Morales, muerta de amor muchos años antes en la misma cama en que ella dormía. Se acordaba del sabor de las guayabas de entonces que nunca más había vuelto a ser el mismo, de los presagios tan intensos que su rumor se confundía con el de la lluvia, de las tardes de topacio de San Juan del César, cuando salía a pasear con su corte de primas alborotadas y llevaba los dientes apretados para que no se le saliera el corazón por la boca a medida que se acercaban a la telegrafía. **Vendió de cualquier modo la casa de su padre porque no podía soportar el dolor de la adolescencia, la visión del parquecito desolado desde el balcón, la fragancia sibilina de las gardenias en las noches de calor, el susto del retrato de dama antigua la tarde de febrero en que se decidió su destino, y hacia dondequiera que se revolvía su memoria de aquellos tiempos tropezaba con el recuerdo de Florentino Ariza. Sin embargo, siempre tuvo bastante serenidad para darse cuenta de que no eran recuerdos de amor, ni de arrepentimiento, sino la imagen de un sinsabor que le dejaba un rastro de lágrimas. Sin saberlo, estaba amenazada por la misma trampa de compasión que había perdido a tantas víctimas desprevenidas de Florentino Ariza.**».⁷⁷

⁷⁷ Ib. pp.327-328.



Vendió de cualquier modo la casa de su padre porque no podía soportar el dolor de la adolescencia, la visión del parquecito desolado desde el balcón, la fragancia sibilina de las gardenias en las noches de calor, el susto del retrato de dama antigua la tarde de febrero en que se decidió su destino, y hacia dondequiera que se revolvía su memoria de aquellos tiempos tropezaba con el recuerdo de Florentino Ariza.

VI La casa donde Florentino Ariza vivía con su madre Tránsito Ariza, en El amor en los tiempos del cólera:

«La trastienda era la mitad de la sala, dividida con un cancel de madera. Allí había una mesa con cuatro sillas que servía al mismo tiempo para comer y escribir, y era allí donde Florentino Ariza colgaba la hamaca cuando el amanecer no lo sorprendía escribiendo. Era un espacio bueno para los dos, pero insuficiente para una persona más, y menos para una señorita del colegio de la Presentación de la Santísima Virgen, cuyo padre había restaurado hasta dejarla como nueva una casa en escombros, mientras las familias de siete títulos».⁷⁸

Era una casa en la que habían alquilado una parte, allí vivía con su madre. Ella tenía allí una mercería, además prestaba dinero y empeñaba las joyas de las señoras venidas a menos.

«Tránsito Ariza fue entonces mucho más lejos: compró la casa de contado, y emprendió la renovación completa. Hicieron una sala de recibo en la que había sido la alcoba, construyeron en la planta alta un dormitorio para los esposos y otro para los hijos que iban a tener, ambos muy amplios y bien iluminados, y en el espacio de la antigua factoría de tabaco hicieron un extenso jardín de toda clase de rosas, al que Florentino Ariza en persona consagró sus ocios del amanecer. Lo único que quedó intacto, como un testimonio de gratitud con el pasado, fue el local de la mercería. **La trastienda donde dormía Florentino Ariza la dejaron como estuvo siempre, con la hamaca colgada y el mesón de escribir atiborrado de libros en desorden, pero él se fue al cuarto previsto como alcoba matrimonial en la planta alta. Éste era el más amplio y fresco de la casa, y tenía una terraza interior donde era agradable estar de noche por la brisa del mar y el vapor de los rosales, pero era también el que correspondía mejor al rigor trapense de Florentino Ariza. Los muros eran lisos y ásperos, de cal viva, y no tenía más muebles que una cama de presidiario, una mesita de noche con una vela en el pico de una botella, un ropero antiguo y un aguamanil con su platón y su jofaina.**»⁷⁹

Para García Márquez la memoria era muy importante y siempre estuvo obsesionado con su pérdida. Grabó, en un magnetófono, los recuerdos de su madre para que no se perdieran, en un intento de documentar sus recuerdos, los cuales los incorporó a los suyos para enriquecer sus espacios imaginados, espacios del recuerdo. Su relación con el mundo la guardaba en su memoria. Aprendió a buscar en su memoria para reinventar su propia historia y para crear mil historias nuevas. Las historias las guardó asociadas a espacios. Vivió los espacios, luego los recordó reviviendo su propia historia y luego creó espacios nuevos donde habitaron sus personajes. Para él perder la memoria era perder la vida. Esa obsesión le perseguía como un fantasma:

«Se había agregado la crisis final de Tránsito Ariza, cuya memoria había terminado sin recuerdos: casi en blanco. Hasta el punto de que a veces

⁷⁸ Ib. p.113.

⁷⁹ Ib. p.255.

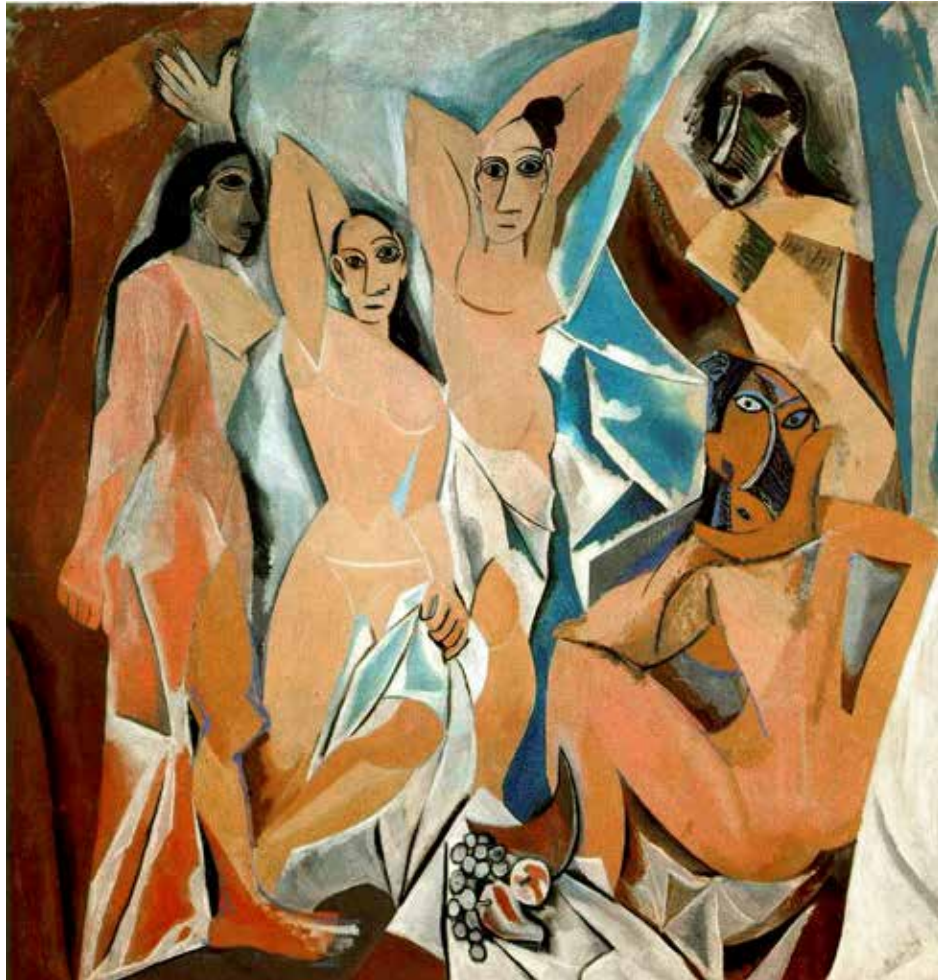


Y dime una cosa, hijo —le preguntaba—: ¿yo quién soy? Eres la Cucarachita Martínez». Esta identidad, usurpada al personaje de un cuento para niños, era la única que la dejaba conforme.

se volvía hacia él, lo veía leyendo en el sillón de siempre, y le preguntaba sorprendida: «¿Y tú eres hijo de quién?». Él le contestaba siempre la verdad, pero ella volvía a interrumpirlo en seguida. —Y dime una cosa, hijo —le preguntaba—: ¿yo quién soy? Había engordado tanto que no podía moverse, y se pasaba el día en la mercería donde ya no quedaba nada que vender, acicalándose desde que se levantaba con los primeros gallos hasta la madrugada del día siguiente, pues dormía muy pocas horas. Se ponía guirnaldas de flores en la cabeza, se pintaba los labios, se empolvaba la cara y los brazos, y al final le preguntaba a quien estuviera con ella cómo había quedado. Los vecinos sabían que esperaba siempre la misma respuesta: «Eres la Cucarachita Martínez». Esta identidad, usurpada al personaje de un cuento para niños, era la única que la dejaba conforme. Seguía meciéndose, abanicándose con el ramillete de grandes plumas rosadas, hasta que volvía a empezar de nuevo: la corona de flores de papel, el almizcle en los párpados, el carmín en los labios, la costra de albayalde en la cara. Y otra vez la pregunta a quien estuviera cerca: «¿Cómo quedé?». Cuando se convirtió en la reina de burlas del vecindario, Florentino Ariza hizo desmontar en una noche el mostrador y los armarios de gavetas de la antigua mercería, clausuró la puerta de la calle, arregló el local como le había oído a ella describir el dormitorio de Cucarachita Martínez, y nunca más volvió a preguntar quién era».⁸⁰

Para García Márquez, Tránsito Ariza no era capaz de saber quién era en las estancias donde había pasado su vida, criando a su hijo. Sin embargo en una memoria sin memoria Tránsito Ariza había creado un espacio donde ella misma habitaba convertida en Cucarachita Martínez. Resulta curioso cómo en el imaginario del novel esa mujer, sin memoria, sabía quién era en esa habitación transformada en la habitación del personaje que se creía. Con ello nos muestra que es más poderosa la comunicación con el espacio donde habita su personaje que la presencia de su propio hijo al cual no reconoce. Éste pasaje es sobrecogedor y nos hace reflexionar sobre cómo viviríamos si perdiésemos la memoria y cual sería nuestra relación con el espacio.

⁸⁰ Ib. pp.312-313.



La vida de la casa empezaba después del mediodía, cuando sus amigas las pájaras se levantaban como sus madres las parieron, de modo que cuando Florentino Ariza llegaba del empleo se encontraba con un palacio poblado de ninfas en cueros.

VII_ El hotel del amor donde Florentino Ariza tenía una habitación y era su segunda casa, en El amor en los tiempos del cólera:

«La vida de la casa empezaba después del mediodía, cuando sus amigas las pájaras se levantaban como sus madres las parieron, de modo que cuando Florentino Ariza llegaba del empleo se encontraba con un palacio poblado de ninfas en cueros, que comentaban a gritos los secretos de la ciudad, conocidos por las infidencias de los propios protagonistas. Muchas exhibían en sus desnudeces las huellas del pasado: cicatrices de puñaladas en el vientre, estrellas de balazos, surcos de cuchilladas de amor, costuras de cesáreas de carniceros. Algunas se hacían llevar durante el día a sus hijos menores, frutos infortunados de desechos o descuidos juveniles, y les quitaban las ropas tan pronto como entraban para que no se sintieran distintos en el paraíso de la desnudez. Cada una cocinaba lo suyo, y nadie comía mejor que Florentino Ariza cuando lo invitaban, porque escogía lo mejor de cada una. Era una fiesta diaria que duraba hasta el atardecer, cuando las desnudas desfilaban cantando hacia los baños, se pedían prestado el jabón, el cepillo de dientes, las tijeras, se cortaban el pelo unas a otras, se vestían con las ropas cambiadas, se pintorreaban como payasas lúgubres, y salían a cazar sus primeras presas de la noche [...]. No había un lugar donde Florentino Ariza estuviera mejor desde que conoció a Fermina Daza, porque era el único donde no se sentía solo. Más aún: terminó por ser el único donde se sentía con ella».⁸¹

Este espacio lo crea el escritor recordando el hotel donde vivía, a los veintitrés años, en Barranquilla. Lo crea en una mezcla entre el espacio sentido (experimentado) por el autor y el espacio soñado (reinventado en el recuerdo).

Es muy sugerente soñar con un gran espacio, dentro del cual, habitan otros espacios. Cuartos convertidos en cajitas de cartón que constituían las habitaciones de las prostitutas. Dentro de ese espacio convivían los espacios de la intimidad de las habitaciones y los espacios de los mirones que invadían el espacio de las cajas por los orificios desde los que miraban.

⁸¹ Ib. pp.118-119.



De pronto vio a Fermina Daza en el gran espejo del fondo [...] colgó el espejo en su casa, no por los primores del marco, sino por el espacio interior, que había sido ocupado durante dos horas por la imagen amada

VIII_ El mesón de don Sancho donde Florentino Ariza guardó en un espejo un espacio íntimo robado a Fermina Daza, en El amor en los tiempos del cólera:

«Cierta noche entró en el Mesón de don Sancho, un restaurante colonial de alto vuelo, y ocupó el rincón más apartado, como solía hacerlo cuando se sentaba solo a comer sus meriendas de pajarito. **De pronto vio a Fermina Daza en el gran espejo del fondo**, sentada a la mesa con el marido y dos parejas más, y en un ángulo en que él podía verla reflejada en todo su esplendor. Estaba indefensa, conduciendo la conversación con una gracia y una risa que estallaban como fuegos de artificio, y su belleza era más radiante bajo las enormes arañas de lágrimas: Alicia había vuelto a atravesar el espejo. **Florentino Ariza la observó a su gusto con el aliento en vilo, la vio comer, la vio probar apenas el vino, la vio bromear con el cuarto don Sancho de la estirpe, vivió con ella un instante de su vida desde su mesa solitaria, y durante más de una hora se paseó sin ser visto en el recinto vedado de su intimidad.** Luego se tomó cuatro tazas más de café para hacer tiempo, hasta que la vio salir confundida con el grupo. Pasaron tan cerca, que él distinguió el olor de ella entre las ráfagas de otros perfumes de sus acompañantes.

Desde esa noche, y durante casi un año, mantuvo un asedio tenaz al propietario del mesón, ofreciéndole lo que quisiera, en dinero o en favores, en lo que más hubiera ansiado en la vida, para que le vendiera el espejo [...]. Florentino Ariza colgó el espejo en su casa, no por los primores del marco, sino por el espacio interior, que había sido ocupado durante dos horas por la imagen amada».⁸²

El mesón de don Sancho, García Márquez describe como Florentino Ariza y Fermina Daza coinciden en el mismo espacio. Es un espacio interior, íntimo. Pensado para que las personas coman y pasen un rato agradable. El escritor lo ha creado para que sus personajes se encuentren y compartan un rato de intimidad robada. Ella no es consciente de la presencia de su admirador, él la observa. El mismo espacio envuelve sus cuerpos. El personaje utiliza el espacio, para expandir su cuerpo y mediante el espacio sentir a Fermina Daza.

Es de noche, todo el espacio se vuelca al interior y la luz artificial maneja el ambiente. El espacio se dilata en el reflejo del espejo y él se sitúa ahí, para sentirla sin ser visto. Luego ella pasa cerca de él, al marcharse, dejando su olor en el espacio. Sin duda, Florentino Ariza, guardará, en su inconsciente, el espacio del reflejo del espejo asociado al olor del perfume de ella.

«Estaba en la cama de su madre, cuya alcoba conservaba intacta, y donde solía dormir para sentirse menos solo en las pocas ocasiones en que lo inquietaba la soledad. Frente a la cama estaba el gran espejo del Mesón de don Sancho, y a él le bastaba con verlo al despertar para ver a Fermina Daza reflejada en el fondo [...]. Se dio cuenta de que se había dormido sin saberlo, soñando que no podía dormir, con un sueño perturbado».⁸³

⁸² Ib. pp.333-334.

⁸³ Ib. pp.418.



Había una casa abajo, junto al estruendo de las olas desbaratándose contra los cantiles, donde el amor era más intenso porque tenía algo de naufragio. Pero Florentino Ariza prefería la torre de la luz después de la prima noche, porque se divisaba la ciudad entera y el reguero de luces de los pescadores del mar, y aún de las ciénagas distantes.

IX_ La torre del faro, un espacio para el amor usado por Florentino Ariza, en El amor en los tiempos del cólera:

Florentino Ariza recuerda el espacio del faro, ya cerca de su vejez, donde iba con sus amantes. Ese espacio lo tiene guardado en su memoria asociado a momentos felices. Resultan muy sugerentes los espacios que García Márquez crea allí. Por un lado la casa bajo el faro, muy cerca del mar, casi como una gruta donde rompen las olas. Por otro, el espacio suspendido que busca la mirada sobre el horizonte.

«La torre del faro fue siempre un refugio afortunado que él evocaba con nostalgia cuando ya tenía todo resuelto en los albores de la vejez, porque era un sitio bueno para ser feliz, sobre todo de noche, y pensaba que algo de sus amores de aquella época les llegaba a los navegantes en cada vuelta de los destellos. De modo que siguió yendo allí, más que a cualquier otra parte, mientras su amigo el farero lo recibió encantado, con una cara de bobo que era la mejor prenda de discreción para las pajaritas asustadas. **Había una casa abajo, junto al estruendo de las olas desbaratándose contra los cantiles, donde el amor era más intenso porque tenía algo de naufragio. Pero Florentino Ariza prefería la torre de la luz después de la prima noche, porque se divisaba la ciudad entera y el reguero de luces de los pescadores del mar, y aun de las ciénagas distantes**».⁸⁴

X_ La casa de su amante Ausencia Santander, un espacio para el amor usado por Florentino Ariza, en El amor en los tiempos del cólera:

Ese espacio, imaginado para el amor por el escritor, era habitado por la pareja en la desnudez absoluta de sus cuerpos. «Le abría la puerta como su madre la crió hasta los siete años: desnuda por completo, pero con un lazo de organza en la cabeza».⁸⁵ Era un espacio del horizonte que volaba sobre la ciudad. Parece que el escritor evoca esos espacios que asocia a situaciones de amor. Esos espacio del horizonte los experimentó el autor en el colegio de Barranquilla, desde donde divisaba la ciudad y el horizonte del paisaje.

«A pesar de que se sintió tan bien desde el primer día en aquella casa que ya amaba como suya, no había permanecido nunca más de dos horas cada vez, **ni nunca se quedó a dormir**, y sólo una vez a comer, porque ella le había hecho una invitación formal. No iba en realidad sino a lo que iba, llevando siempre el regalo único de una rosa solitaria, y desaparecía hasta la siguiente ocasión imprevisible. Pero el domingo en que ella le quitó los lentes para besarlo, en parte por eso, y en parte porque se quedaron dormidos después de un amor reposado, pasaron la tarde desnudos en la enorme cama del capitán. Al despertar de la siesta, Florentino Ariza conservaba todavía el recuerdo de los chillidos de la cacatúa, cuyos cobres estridentes iban en sentido contrario de su belleza. **Pero el silencio era diáfano en el calor de las cuatro, y por la ventana del dormitorio se veía el perfil de la ciudad antigua con el sol de la tarde en las espaldas, sus cúpulas**

⁸⁴ Ib. pp.257-258.

⁸⁵ Ib. p.261



El silencio era diáfano en el calor de las cuatro, y por la ventana del dormitorio se veía el perfil de la ciudad antigua con el sol de la tarde en las espaldas, sus cúpulas doradas, su mar en llamas hasta Jamaica.

doradas, su mar en llamas hasta Jamaica. Ausencia Santander extendió la mano aventurera buscando a tientas el animal yacente, pero Florentino Ariza se la apartó. Dijo: «Ahora no: siento una cosa rara, como si estuvieran viéndonos». Ella volvió a alborotar la cacatúa con su risa feliz. Dijo: «Ese pretexto no se lo traga ni la mujer de Jonás». Tampoco ella, desde luego, pero lo admitió como bueno, y ambos se amaron durante un largo rato en silencio sin repetir el amor». ⁸⁶

XI La casa de su amante Olimpia Zuleta, un espacio para el amor usado por Florentino Ariza, en El amor en los tiempos del cólera:

Otro de los espacios para el amor imaginados por el escritor para que Florentino Ariza amase a las amantes que pasaron por su vida fue la casa de Olimpia Zuleta.

«Él la rescató en el coche y se desvió de su camino para llevarla hasta su casa, una antigua ermita adaptada para vivir frente al mar abierto, cuyo patio lleno de casitas de palomas se veía desde la calle [...] pasó como por casualidad por la casa de Olimpia Zuleta, y la vio por encima de la cerca dándoles de comer a las palomas alborotadas. Le gritó desde el coche por encima de la cerca: «¿Cuánto cuesta una paloma?». Ella lo reconoció y le contestó con voz alegre: «No se venden». Él le preguntó: «¿Entonces cómo se hace para tener una?». Sin dejar de echarles comida a las palomas, ella le contestó: «Se lleva en coche a la palomera cuando se la encuentra perdida en el aguacero». Así que Florentino Ariza llegó a su casa aquella noche con un regalo de gratitud de Olimpia Zuleta: una paloma mensajera con un anillo de metal en la canilla. La tarde siguiente, a la misma hora de la comida, la bella palomera vio la paloma regalada de regreso en el palomar, y pensó que se había escapado. Pero cuando la cogió para examinarla se dio cuenta de que tenía un papelito enrollado en el anillo: una declaración de amor [...]. Seis meses después del primer encuentro, se vieron por fin en el camarote de un buque fluvial que estaba en reparación de pintura en los muelles fluviales. Fue una tarde maravillosa. Olimpia Zuleta tenía un amor alegre, de palomera alborotada, y le gustaba permanecer desnuda por varias horas, en un reposo lento que tenía para ella tanto amor como el amor. **El camarote estaba desmantelado, pintado a medias, y el olor de la trementina era bueno para llevárselo en el recuerdo de una tarde feliz.**» ⁸⁷

⁸⁶ Ib. pp.262-263.

⁸⁷ Ib. pp.314-317.



Estaban sentados en la terraza, frente al mar abierto, viendo la luna con un halo que ocupaba la mitad del cielo, viendo las luces de colores de los barcos en el horizonte, gozando de la brisa tibia y perfumada después de la tormenta.

XII_ La casa de su amante Prudencia Pitre, un espacio para el amor usado por Florentino Ariza , en El amor en los tiempos del cólera:

El escritor imagina, de nuevo, un espacio elevado para el amor. La terraza frente al Mar, habían vivido allí muchos momentos. Un espacio íntimo que deja mirar sin ser mirado.

«Estaban sentados en la terraza, frente al mar abierto, viendo la luna con un halo que ocupaba la mitad del cielo, viendo las luces de colores de los barcos en el horizonte, gozando de la brisa tibia y perfumada después de la tormenta. Bebían oporto y comían encurtidos sobre rebanadas de pan de monte que Prudencia Pitre cortaba de una hogaza en la cocina. Habían vivido muchas noches como ésta, después que ella se quedó viuda y sin hijos. Florentino Ariza la encontró en una época en que habría recibido a cualquier hombre que quisiera acompañarla, aunque fuera alquilado por horas, y lograron establecer una relación más seria y prolongada de lo que parecía posible».⁸⁸

⁸⁸ Ib. pp.415-416.



Era una típica casa antillana pintada toda de amarillo hasta el techo de cinc, con ventanas de anjeo y tiestos de claveles y helechos colgados en el portal, y asentada sobre pilotes de madera en la marisma de la Mala Crianza.

XIII_ La casa de la amante del doctor Juvenal Urbino, Bárbara Lynch , en El amor en los tiempos del cólera:

La casa de la amante del doctor Juvenal Urbino Bárbara Lynch:

«Era una típica casa antillana pintada toda de amarillo hasta el techo de cinc, con ventanas de anjeo y tiestos de claveles y helechos colgados en el portal, y asentada sobre pilotes de madera en la marisma de la Mala Crianza. Un turpial cantaba en la jaula colgada en el alero. En la acera de enfrente había una escuela primaria, y los niños que salían en tropel obligaron al cochero a mantener las riendas firmes para impedir que se espantara el caballo. Fue una suerte, pues la señorita Bárbara Lynch tuvo tiempo de reconocer al doctor. Lo saludó con un ademán de viejos conocidos, lo invitó a tomarse un café mientras pasaba el desorden, y él se lo tomó encantado, en contra de su costumbre, oyéndola hablar de ella misma, que era lo único que le interesaba desde aquella mañana y lo único que iba a interesarle, sin un minuto de paz, en los próximos meses. En alguna ocasión, recién casado, un amigo le había dicho delante de su esposa que tarde o temprano tendría que enfrentarse a una pasión enloquecedora, capaz de poner en riesgo la estabilidad de su matrimonio. Él, que creía conocerse a sí mismo [...] la escuela de enfrente, pues los niños cantaban sus lecciones mirando hacia la calle por las ventanas, y lo que veían mejor era la casa de la acera opuesta, con las puertas y las ventanas de par en par desde las seis de la mañana, y veían a la señorita Lynch colgando la jaula en el alero para que el turpial aprendiera las lecciones cantadas, la veían con un turbante de colores cantándolas ella también con su brillante voz caribe mientras hacía los oficios de la casa, y la veían después sentada en el porche cantando sola en inglés los salmos de la tarde».⁸⁹

Aparecen aquí los barrios y los habitantes que el escritor observó cuando abandonó la casa de sus abuelos para ir a vivir con sus padres.

⁸⁹ Ib. pp.351-356.



Cuando por fin encontraron la dirección, el coche iba perseguido por pandillas de niños desnudos que se burlaban de los atavíos teatrales del cochero, y éste tenía que espantarlos con la fusta.

3.3.2. El espacio de convivencia

- El espacio literario urbano: El imaginario de las ciudades del escritor se compone de las ciudades y pueblos del caribe en las que vivió. Allí discurría la vida pública de las personas que observó atentamente desde niño. Es un espacio donde los personajes habitan cuando salimos del espacio íntimo de la casa. En esa relación, que sentimos, que el autor piensa que existe entre el cuerpo y el espacio, podríamos pensar que el espacio urbano es un espacio que habitamos vestidos y el espacio íntimo de la casa lo habitamos desnudos. Creemos que para García Márquez el espacio es una extensión del cuerpo. Por lo tanto en los espacios, que imagina para que vivan sus personajes, hay un espacio íntimo y hay un espacio de convivencia.

I_ El Doctor Juvenal Urbino se dirige al antiguo barrio de los esclavos, en El amor en los tiempos del cólera.

«Tan pronto como subió en el coche hizo un repaso urgente de la carta póstuma, y ordenó al cochero que lo llevara a una dirección difícil en el antiguo barrio de los esclavos. Aquella determinación era tan extraña a sus hábitos, que el cochero quiso asegurarse de que no había algún error [...]. A pesar de su amor casi maniático por la ciudad, y de conocerla mejor que nadie, el doctor Juvenal Urbino había tenido muy pocas veces un motivo como el de aquel domingo para aventurarse sin reticencias en el fragor del antiguo barrio de los esclavos. El cochero tuvo que dar muchas vueltas y preguntar varias veces para encontrar la dirección. El doctor Urbino reconoció de cerca la pesadumbre de las ciénagas, su silencio fatídico, sus ventosidades de ahogado que tantas madrugadas de insomnio subían hasta su dormitorio revueltas con la fragancia de los jazmines del patio, y que él sentía pasar como un viento de ayer que nada tenía que ver con su vida. Pero aquella pestilencia tantas veces idealizada por la nostalgia se convirtió en una realidad insoportable cuando el coche empezó a dar saltos por el lodazal de las calles donde los gallinazos se disputaban los desperdicios del matadero arrastrados por el mar de leva. A diferencia de la ciudad virreinal, cuyas casas eran de mampostería, allí estaban hechas de maderas descoloridas y techos de cinc, y la mayoría se asentaban sobre pilotes para que no se metieran las crecientes de los albañales abiertos heredados de los españoles. Todo tenía un aspecto miserable y desamparado, pero de las cantinas sórdidas salía el trueno de música de la parranda sin Dios ni ley del Pentecostés de los pobres. **Cuando por fin encontraron la dirección, el coche iba perseguido por pandillas de niños desnudos que se burlaban de los atavíos teatrales del cochero, y éste tenía que espantarlos con la fusta.** El doctor Urbino, preparado para una visita confidencial, comprendió demasiado tarde que no había candidez más peligrosa que la de su edad».⁹⁰

El antiguo barrio de los esclavos: En *El amor en los tiempos del cólera* el

⁹⁰ Ib. pp.25-27.



Los sábados, la pobrería mulata abandonaba en tumulto los ranchos de cartones y latón de las orillas de las ciénagas, con sus animales domésticos y sus trastos de comer y beber, y se tomaban en un asalto de júbilo las playas pedregosas del sector colonial.

doctor Juvenal Urbino, que está en su ciudad natal, se adentra en el antiguo barrio de los esclavos en busca de la amante del fotógrafo Jeremiah de Saint-Amour. El olor de la ciénaga cercana lo transporta al espacio de su habitación, que se sitúa junto al patio, porque es allí donde su inconsciente almacena ese olor, que llega desde la lejanía, y se mezcla con los jazmines de su casa. Se adentra en unas calles intrincadas, con un olor insoportable llenas de lodo y desperdicios. Pero al mismo tiempo llenas de vida. Era Pentecostés y, en su imaginación, el escritor crea esos espacios, configurados por materiales efímeros, rebosantes de habitantes que aman y disfrutan de la vida mejor que el más rico de la ciudad. Los pobres habitan en la calle (además de en sus exiguas casas). Así pues, para estas clases desfavorecidas el espacio íntimo y el espacio de convivencia se diluyen. No poseen un espacio propio y habitan la calle con intensidad. Su única posesión es su vida.

«Este moridero de pobres. No era una calificación gratuita. Pues la ciudad, la suya, seguía siendo igual al margen del tiempo: la misma ciudad ardiente y árida de sus terrores nocturnos y los placeres solitarios de la pubertad, donde se oxidaban las flores y se corrompía la sal, y a la cual no le había ocurrido nada en cuatro siglos, salvo el envejecer despacio entre laureles marchitos y ciénagas podridas».⁹¹

El doctor transcende el espacio físico y entra en el espacio político de la ciudad que amaba. A la vuelta de sus estudios en París, tras la muerte de su padre, médico en la última epidemia de cólera, había intentado hacer más salubre su ciudad. Una ciudad decadente anclada en un pasado lejano.

Una vez que nos ha situado en el espacio físico del barrio, y lo ha relacionado con la ciudad, luego nos habla del lugar. Porque los espacios están ligados a unos lugares y a unas gentes, García Márquez, nos sitúa la ciudad en unas coordenadas geográficas con unas condiciones atmosféricas, una geología y unos habitantes que tienen una manera de habitar ese lugar. Los habitantes del barrio pobre llenan la ciudad de vida. El escritor fue pobre muchos años de su vida y conoce muy bien la pobreza, su imaginario está lleno de calamidades y de la felicidad del que solo posee la vida.

«En invierno, unos aguaceros instantáneos y arrasadores desbordaban las letrinas y convertían las calles en lodazales nauseabundos. En verano, un polvo invisible, áspero como de tiza al rojo vivo, se metía hasta por los resquicios más protegidos de la imaginación, alborotado por unos vientos locos que desentechaban casas y se llevaban a los niños por los aires. Los sábados, la pobrería mulata abandonaba en tumulto los ranchos de cartones y latón de las orillas de las ciénagas, con sus animales domésticos y sus trastos de comer y beber, y se tomaban en un asalto de júbilo las playas pedregosas del sector colonial. Algunos, entre los más viejos, llevaban hasta hacía pocos años la marca real de los esclavos, impresa con hierros candentes en el pecho. Durante el fin de semana bailaban sin demencia, se emborrachaban a muerte con alcoholes de alambiques caseros, hacían amores libres entre

⁹¹ Ib. p.33.



Tan pronto como el coche se echó a andar, ella sintió el olor cálido del cuero natural de los asientos, la intimidad del interior capitonado, y dijo que le parecía un lugar bueno para quedarse a vivir.

los matorrales de icaco, y a la media noche del domingo desbarataban sus propios fandangos con trifulcas sangrientas de todos contra todos. Era la misma muchedumbre impetuosa que el resto de la semana se infiltraba en las plazas y callejuelas de los barrios antiguos, con ventorrillos de cuanto fuera posible comprar y vender, y le infundían a la ciudad muerta un frenesí de feria humana olorosa a pescado frito: una vida nueva».⁹²

II Florentino Ariza recorre una calle solitaria en la noche, en El amor en los tiempos del cólera.

El espacio de una calle solitaria recorrido por Florentino Ariza una noche de despedida. Con el violín que solía tocar para que Fermina Daza lo escuchara desde su casa. Buscaba los vientos y se situaba donde la brisa podía llevar la melodía a su amada, sin ser descubierto. Es una preciosa relación entre el exterior y el interior. Una vez más el escritor relaciona el espacio íntimo de la casa y el espacio de convivencia.

«El acto fue un conjuro de alivio para Florentino Ariza, pues cuando guardó el violín en el estuche y se alejó por las calles muertas sin mirar hacia atrás, no sentía ya que se iba la mañana siguiente, sino que se había ido desde hacía muchos años con la disposición irrevocable de no volver jamás».⁹³

Nunca hemos sentido una calle tan vacía. La guardaremos por siempre en nuestra memoria.

III El doctor Juvenal Urbino recorre las calles en coche de caballos, en El amor en los tiempos del cólera.

«El doctor Juvenal Urbino echó pie a tierra, y con la punta de los dedos, casi sin tocarla, la ayudó a subir en el coche. Fermina, sin más alternativas, subió después de ella, con la cara encendida por el bochorno. La casa estaba a sólo tres cuerdas. Las primas no se dieron cuenta de que el doctor Urbino se hubiera puesto de acuerdo con el cochero, pero debió ser así, porque el coche tardó más de media hora en llegar. Iban sentadas en el asiento principal, y él frente a ellas, de espaldas al sentido de la marcha del coche. Fermina volvió la cara hacia la ventana y se hundió en el vacío. Hildebranda, en cambio, estaba encantada, y el doctor Urbino más encantado aún con su encantamiento. **Tan pronto como el coche se echó a andar, ella sintió el olor cálido del cuero natural de los asientos, la intimidad del interior capitonado, y dijo que le parecía un lugar bueno para quedarse a vivir».**⁹⁴

El escritor aprovecha para crear una escena en el interior del coche de caballos nos evoca su espacio a través de las sensaciones percibidas por Fermina Daza. Los coches de caballo los observó en su Cataca natal.

⁹² Ib. pp.33-34.

⁹³ Ib. p.206.

⁹⁴ Ib. pp.200-201.



Florentino Ariza le había hecho una invitación formal para que fuera en viaje de descanso por el río.

3.3.3. El paisaje imaginado

- El paisaje literario: Los paisajes creados por García Márquez, paisajes imaginados, soñados, se generan de los paisajes de costa Atlántica Colombiana vividos y recordados por el autor.

El río Magdalena, que tantas veces lo recorrió el escritor en barco a lo largo de su vida. La ciénaga grande, los caños... El río era el modo de comunicación, desde la desembocadura unía las poblaciones y para llegar al altiplano había una parada que comunicaba con la estación de tren que te llevaba a Bogotá.

«Florentino Ariza le había hecho una invitación formal para que fuera en viaje de descanso por el río. Con un día más de tren podría ir hasta la capital de la república, que ellos, como la mayoría de los caribes de su generación, seguían llamando con el nombre que tuvo hasta el siglo anterior: Santa Fe. Pero ella conservaba los resabios del esposo y no quería conocer una ciudad helada y sombría donde las mujeres no salían de sus casas sino para la misa de cinco, y no podían entrar en las heladerías ni en las oficinas públicas».⁹⁵

Las cornisas de la Sierra Nevada de Santa Marta, La serranía del Perijá. Los valles y los ríos. Sus gentes.

I_El paisaje que Fermina Daza y los arrieros de su padre recorrieron en el viaje del olvido del amor, en El amor en los tiempos del cólera.

«Fue un viaje demente. La sola etapa inicial en una caravana de arrieros andinos duró once jornadas a lomo de mula por las cornisas de la Sierra Nevada, embrutecidos por soles desnudos o ensopados por las lluvias horizontales de octubre, y casi siempre con el aliento petrificado por el vaho adormecedor de los precipicios. **Al tercer día de camino, una mula enloquecida por los tábanos se desbarrancó con su jinete y arrastró consigo la cordada entera, y el alarido del hombre y su racimo de siete animales amarrados entre sí continuaba rebotando por cañadas y cantiles varias horas después del desastre, y siguió resonando durante años y años en la memoria de Fermina Daza.** Todo su equipaje se despeñó con las mulas, pero en el instante de siglos que duró la caída hasta que se extinguió en el fondo el alarido de pavor, ella no pensó en el pobre mulero muerto ni en la recua despedazada, sino en la desgracia de que su propia mula no estuviera también amarrada a las otras».⁹⁶

Sin duda sentimos el vértigo montados en los mulos, con la vista al frente sin atrevernos a mirar el precipicio.

«Dos días después bajaron a la llanura luminosa donde estaba asentada la alegre población de Valledupar. Había peleas de gallos en los patios, músicas

⁹⁵ Ib. p.469.

⁹⁶ Ib. p.128.



Después de la prolongada estancia en Valledupar prosiguieron el viaje por las estribaciones de la sierra, a través de praderas floridas y mesetas de ensueño, y en todos los pueblos fueron recibidos como en el primero, con músicas y petardos, y con nuevas primas confabuladas y mensajes puntuales en las telegrafías.

de acordeones en las esquinas, jinetes en caballos de buena sangre, cohetes y campanas».⁹⁷

El paisaje habitado por los paisanos de la llamada Ciudad de los Santos Reyes del Valle de Upar, capital del departamento del Cesar. Situada junto al río Guatapurí, en el valle entre la Sierra Nevada de Santa Marta y la serranía de Perijá. Allí viven gentes alegres y hospitalarias que, como a García Márquez le gusta, gozan de la vida. El escritor conoce esos paisajes y sus gentes. Es una zona agrícola y ganadera; y una importante zona musical. A García Márquez le gustaba cantar la música folclórica de su país. A continuación describe el paisaje y sus gentes, para ello se sumerge en sus propios recuerdos.

«Después de la prolongada estancia en Valledupar prosiguieron el viaje por las estribaciones de la sierra, a través de praderas floridas y mesetas de ensueño, y en todos los pueblos fueron recibidos como en el primero, con músicas y petardos, y con nuevas primas confabuladas y mensajes puntuales en las telegrafías. Bien pronto se dio cuenta Fermina Daza de que la tarde de su llegada a Valledupar no había sido distinta, sino que en aquella provincia feraz todos los días de la semana se vivían como si fueran de fiesta. Los visitantes dormían donde los sorprendiera la noche y comían donde los encontraba el hambre, pues eran casas de puertas abiertas donde siempre había una hamaca colgada y un sancocho de tres carnes hirviendo en el fogón, por si alguien llegaba antes que su telegrama de aviso, como ocurría casi siempre [...]. Aun en sus últimos años (Fermina Daza) había de evocar aquel viaje, cada vez más reciente en la memoria, con la lucidez perversa de la nostalgia».⁹⁸

Las casas de esos lugares estaban ligadas a la actividad agrícola y se disponían en torno a un patio con árboles. La casa donde su padre la llevó para separarla de Florentino Ariza al otro lado de las montañas en Valledupar, la describe:

«La casa estaba en el marco de la plaza Grande, junto a la iglesia colonial varias veces remendada, y parecía más bien una factoría de hacienda por los aposentos amplios y sombríos, y el corredor oloroso a guarapo caliente frente a un huerto de árboles frutales».⁹⁹

⁹⁷ Ib. p.130.

⁹⁸ Ib. pp.133-134.

⁹⁹ Ib. p.131.



El río se volvió turbio y fue haciéndose cada vez más estrecho en una selva enmarañada de árboles colosales, donde sólo se encontraba de vez en cuando una choza de paja junto a las pilas de leña para la caldera de los buques.

II_ El paisaje del río Magdalena que Florentino Ariza Recorre en el barco por primera vez, en El amor en los tiempos del cólera.

Florentino Ariza surca el río Magdalena, por primera vez, en un viaje del olvido de su amor Fermina Daza. Es la primera vez que lo experimenta. En su memoria guardará el recuerdo de La noche en el río habitado por el barco que lo recorre. Años más tarde cuando viaje con Fermina Daza el río se habrá transformado.

«Florentino Ariza permanecía en vela la mayor parte de la noche, creyendo oír la voz de Fermina Daza en la brisa fresca del río, pastoreando la soledad con su recuerdo, oyéndola cantar en la respiración del buque que avanzaba con pasos de animal grande en las tinieblas, hasta que aparecían las primeras franjas rosadas en el horizonte y el nuevo día reventaba de pronto sobre pastizales desiertos y ciénagas de brumas».¹⁰⁰

García Márquez utiliza sus propios recuerdos, sus vivencias en el barco, para ponerlas en boca del personaje. Nos transmite sus sensaciones de esos viajes por el río, su hábitat, el clima, el paso de las horas del día. La vida y vivencias del barco, experimentadas por él mismo y que formaban parte de su imaginario.

«El río se volvió turbio y fue haciéndose cada vez más estrecho en una selva enmarañada de árboles colosales, donde sólo se encontraba de vez en cuando una choza de paja junto a las pilas de leña para la caldera de los buques. La algarabía de los loros y el escándalo de los micos invisibles parecían aumentar el bochorno del mediodía. Pero de noche había que amarrar el buque para dormir, y entonces se volvía insoportable hasta el hecho simple de estar vivo. Al calor y los zancudos se agregaba el tufo de las pencas de carne salada puestas a secar en los barandales. La mayoría de los pasajeros, sobre todo los europeos, abandonaban el pudridero de los camarotes y se pasaban la noche caminando por las cubiertas, espantando toda clase de alimañas con la misma toalla con que se secaban el sudor incesante, y amanecían exhaustos e hinchados por las picaduras».¹⁰¹

¹⁰⁰ Ib. pp.208-209.

¹⁰¹ Ib. p.209.



Navegaban muy despacio por un río sin orillas que se dispersaba entre playones áridos hasta el horizonte. Pero al contrario de las aguas turbias de la desembocadura, aquéllas eran lentas y diáfanas, y tenían un resplandor de metal bajo el sol despiadado. Fermina Daza tuvo la impresión de que era un delta poblado de islas de arena.

III_ El paisaje del río Magdalena que Fermina Daza y Florentino Ariza habitaron por siempre jamás en el barco de la compañía C.F.C., en El amor en los tiempos del cólera.

El barco en el río Magdalena: García Márquez tenía preparado un nuevo espacio para la pareja que había estado separada tanto tiempo. Sacó a Fermina de la casa en la cual los espacios tantas veces habitados en común con su esposo muerto no la dejaban vivir de nuevo. El barco era un nuevo escenario para ella. Un nuevo espacio para sentir la vida, sin la sociedad de la ciudad y teniendo el río como un lugar que explorar. Un lugar nuevo para la nueva pareja, para el encuentro, el reencuentro. Un espacio para experimentar en común.

«Fermina Daza y Florentino Ariza permanecieron asomados en el barandal de la sala común, confundidos con los pasajeros bulliciosos que jugaban a identificar las luces de la ciudad, hasta que el buque salió de la bahía, se metió por caños invisibles y ciénagas salpicadas por las luces ondulantes de los pescadores, y resolló por fin a pleno pulmón en el aire libre del río Grande de la Magdalena. Entonces la banda irrumpió con una pieza popular de moda, hubo una estampida de gozo de los pasajeros, y el baile se abrió en tropel [...]. **Navegaban muy despacio por un río sin orillas que se dispersaba entre playones áridos hasta el horizonte. Pero al contrario de las aguas turbias de la desembocadura, aquéllas eran lentas y diáfanas, y tenían un resplandor de metal bajo el sol despiadado. Fermina Daza tuvo la impresión de que era un delta poblado de islas de arena.**

-Es poco lo que nos va quedando del río – le dijo el capitán.

Florentino Ariza, en efecto, estaba sorprendido de los cambios, y lo estaría más al día siguiente, cuando la navegación se hizo más difícil, y se dio cuenta de que el río padre de la Magdalena, uno de los grandes del mundo, era sólo una ilusión de la memoria. El capitán Samaritano les explicó cómo la deforestación irracional había acabado con el río en cincuenta años: las calderas de los buques habían devorado la selva enmarañada de árboles colosales que Florentino Ariza sintió como una opresión en su primer viaje. Fermina Daza no vería los animales de sus sueños [...] y recorrieron juntos la cubierta de primera clase atiborrada de gente joven, la mayoría estudiantes bulliciosos que se agotaban con una cierta ansiedad en la última parranda de las vacaciones. En la cantina, Florentino Ariza y Fermina Daza se tomaron un refresco de botella sentados como estudiantes frente al mostrador».¹⁰²

Para la descripción del río y la creación de los espacios del buque el escritor se sumerge en sus propios recuerdos cuando de estudiante recorría el río a la vuelta, en vacaciones, de su estancia en el colegio. García Márquez amaba esos viajes por el río que no sabía el tiempo que iba a tardar, ya que a veces el barco se varaba y empezaba la fiesta.

¹⁰² Ib. pp.474-482.



Ni él ni ella podían concebirse en otra casa distinta del camarote, comiendo de otro modo que en el buque, incorporados a una vida que iba a serles ajena para siempre.

«Florentino Ariza recibía informes alarmantes del estado del río, [...] y cuando se dio cuenta de la verdad ya no había nada que hacer, como no fuera llevar otro río nuevo. Por la noche, aun en las épocas de mejores aguas, había que amarrar para dormir, y entonces se volvía insostenible hasta el hecho simple de estar vivo. La mayoría de los pasajeros, sobre todo los europeos, abandonaban el pudridero de los camarotes y se pasaban la noche caminando por las cubiertas, espantando toda clase de alimañas con la misma toalla con que se secaban el sudor incesante, y amanecían exhaustos e hinchados por las picaduras. Un viajero inglés de principios del siglo XIX, refiriéndose al viaje combinado en canoa y en mula, que podía durar hasta cincuenta jornadas, había escrito: “Este es uno de los peregrinajes más malos e incómodos que un ser humano pueda realizar”. Esto había dejado de ser cierto los primeros ochenta años de la navegación a vapor, y luego había vuelto a serlo para siempre, cuando los caimanes se comieron la última mariposa, y se acabaron los manatíes maternos, se acabaron los loros, los micos, los pueblos: se acabó todo [...]. **La humedad del Camarote Presidencial los sumergió en un letargo irreal en el cual era más fácil amarse sin preguntas.** Vivían horas inimaginables cogidos de la mano en las poltronas de la baranda, se besaban despacio, gozaban la embriaguez de las caricias sin el estorbo de la exasperación [...] después del almuerzo llegarían a La Dorada, el puerto final, al cabo de once días de viaje [...]. El buque no atracó allí sino en la orilla opuesta, donde estaba la estación terminal del ferrocarril de Santa Fe [...]. Acababan de llegar de la planicie andina después de una jornada de tren a través de una sabana de ensueño, y aún no habían tenido tiempo de cambiarse de ropa para el Caribe [...]. —Va a ser como morir —dijo. Florentino Ariza se sorprendió porque era la adivinación de un pensamiento que no lo dejaba vivir desde el inicio del regreso. **Ni él ni ella podían concebirse en otra casa distinta del camarote, comiendo de otro modo que en el buque, incorporados a una vida que iba a serles ajena para siempre.** Era, en efecto, como morir. No pudo dormir más [...]. Cuando se levantaron ya vestidos para desembarcar, habían dejado atrás los caños y las ciénagas del antiguo paso español, y navegaban por entre los escombros de barcos y los estanques de aceites muertos de la bahía. Se alzaba un jueves radiante sobre las cúpulas doradas de la ciudad de los virreyes, pero Fermina Daza no pudo soportar desde la baranda la pestilencia de sus glorias, la arrogancia de sus baluartes profanados por las iguanas: el horror de la vida real [...]. Florentino Ariza lo escuchó sin pestañear. **Luego miró por las ventanas el círculo completo del cuadrante de la rosa náutica, el horizonte nítido, el cielo de diciembre sin una sola nube, las aguas navegables hasta siempre, y dijo: —Sigamos derecho, derecho, derecho, otra vez hasta La Dorada.** Fermina Daza se estremeció, porque reconoció la antigua voz iluminada por la gracia del Espíritu Santo y miró al capitán: él era el destino. Pero el capitán no la vio porque estaba anonadado por el tremendo poder de inspiración de Florentino Ariza. —¿Lo dice en serio? —le preguntó. —Desde que nací —dijo Florentino Ariza—, no he dicho una sola cosa que no sea en serio. **El capitán miró a Fermina Daza y vio en sus pestañas los primeros destellos de una escarcha invernal. Luego miró a Florentino Ariza, su dominio invencible, su amor impávido, y lo asustó la**

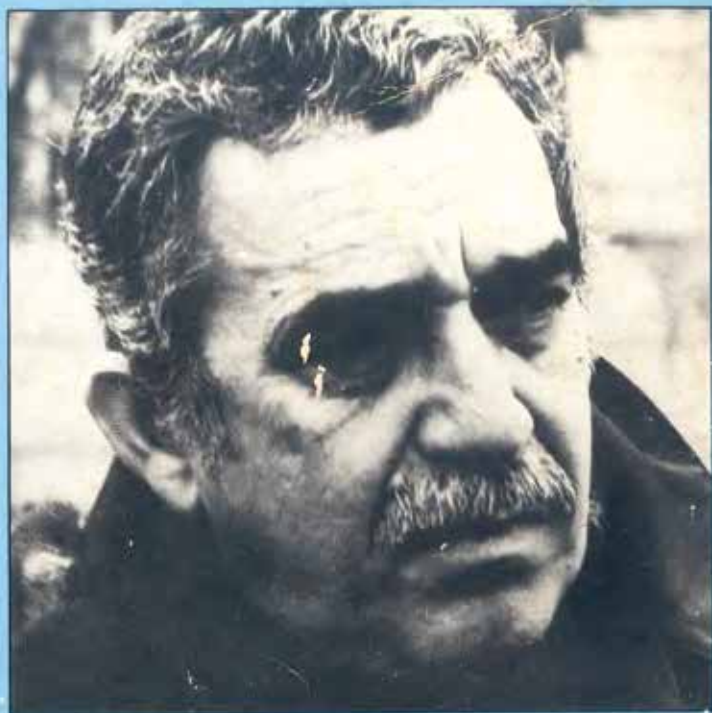
sospecha tardía de que es la vida, más que la muerte, la que no tiene límites.
—¿Y hasta cuándo cree usted que podemos seguir en este ir y venir del carajo? —
le preguntó. Florentino Ariza tenía la respuesta preparada desde hacía cincuenta
y tres años, siete meses y once días con sus noches. —Toda la vida —dijo». ¹⁰³

Y los personajes siguieron habitando los espacios del buque navegando por
ese paisaje mágico del río por siempre jamás.

*Y los personajes siguieron habitando los espacios del buque navegando por ese paisaje
mágico del río por siempre jamás.*

103 Ib. pp.489-502.





Fabulador inagotable, dotado de una inventiva asombrosa y de unos recursos expresivos que lindan con la magia, Gabriel García Márquez cuenta en esta obra la historia de un amor contrariado que sobrevive a las corrosiones del tiempo y a las vicisitudes de la edad. Escrita con el lenguaje circunstanciado y caudaloso que reclama la pasión, *El amor en los tiempos del cólera* no es sólo una semblanza de dos grandes amantes, sino una exploración conmovedora y diáfana de los entresijos del sentimiento amoroso.

Narradores de Hoy 100
EDICION ESPECIAL



3.3.4. Biografía literaria de Gabriel García Márquez

NOVELAS

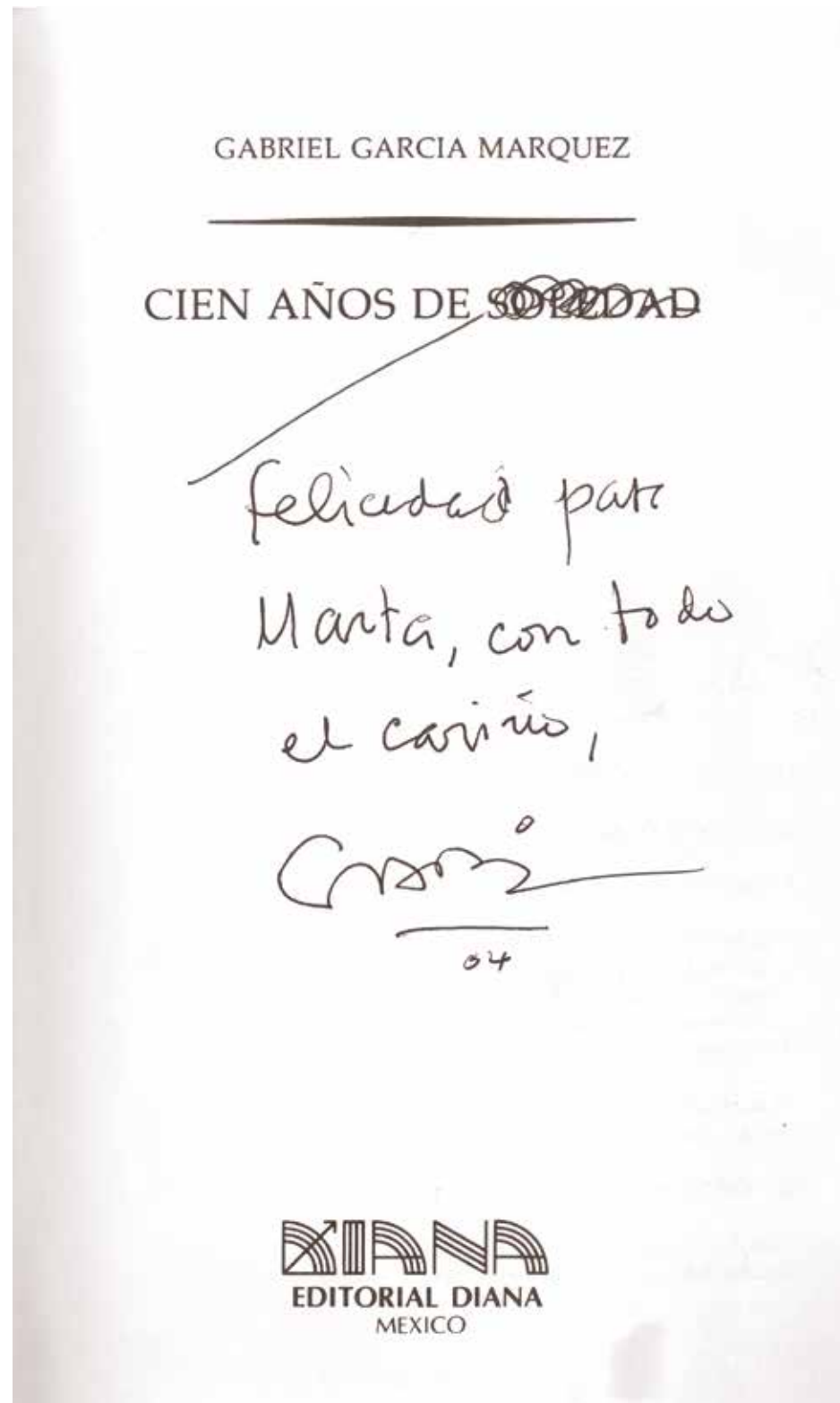
- La hojarasca, 1955
- El coronel no tiene quien le escriba, 1961
- La mala hora, 1962 (Premio de la novela ESSO)
- Cien años de soledad, 1967 (Premio Rómulo Gallegos)
- La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada, 1972
- El otoño del patriarca, 1975
- Crónica de una muerte anunciada, 1981
- El amor en los tiempos del cólera, 1985
- El general en su laberinto, 1989
- Del amor y otros demonios, 1994
- Memoria de mis putas tristes, 2004

CUENTOS

- Los funerales de la Mamá Grande, 1962
- Isabel viendo llover en Macondo, 1968
- Ojos de perro azul, 1972
- El negro que hizo esperar a los ángeles, 1972
- Todos los cuentos de Gabriel García Márquez: 1947-1972, 1975
- La tigre, 1978
- El verano feliz de la señora Forbes, 1981
- El rastro de tu sangre en la nieve, 1981
- Los cuentos de mi abuelo el coronel, 1988
- Doce cuentos peregrinos, 1992
- Cuentos: 1947-1992, 1996
- Todos los cuentos, 2012

NO FICCIÓN

- La novela en América Latina: Diálogo, junto a Mario Vargas Llosa, 1968
- Relato de un naufrago, 1970
- Cuando era feliz e indocumentado, 1973
- Chile, el golpe y los gringos, 1974
- Crónicas y reportajes, 1976
- Operación Carlota, 1977
- Periodismo militante, 1978
- De viaje por los países socialistas, 1978
- Obra periodística, 1981
- Viva Sandino, 1982



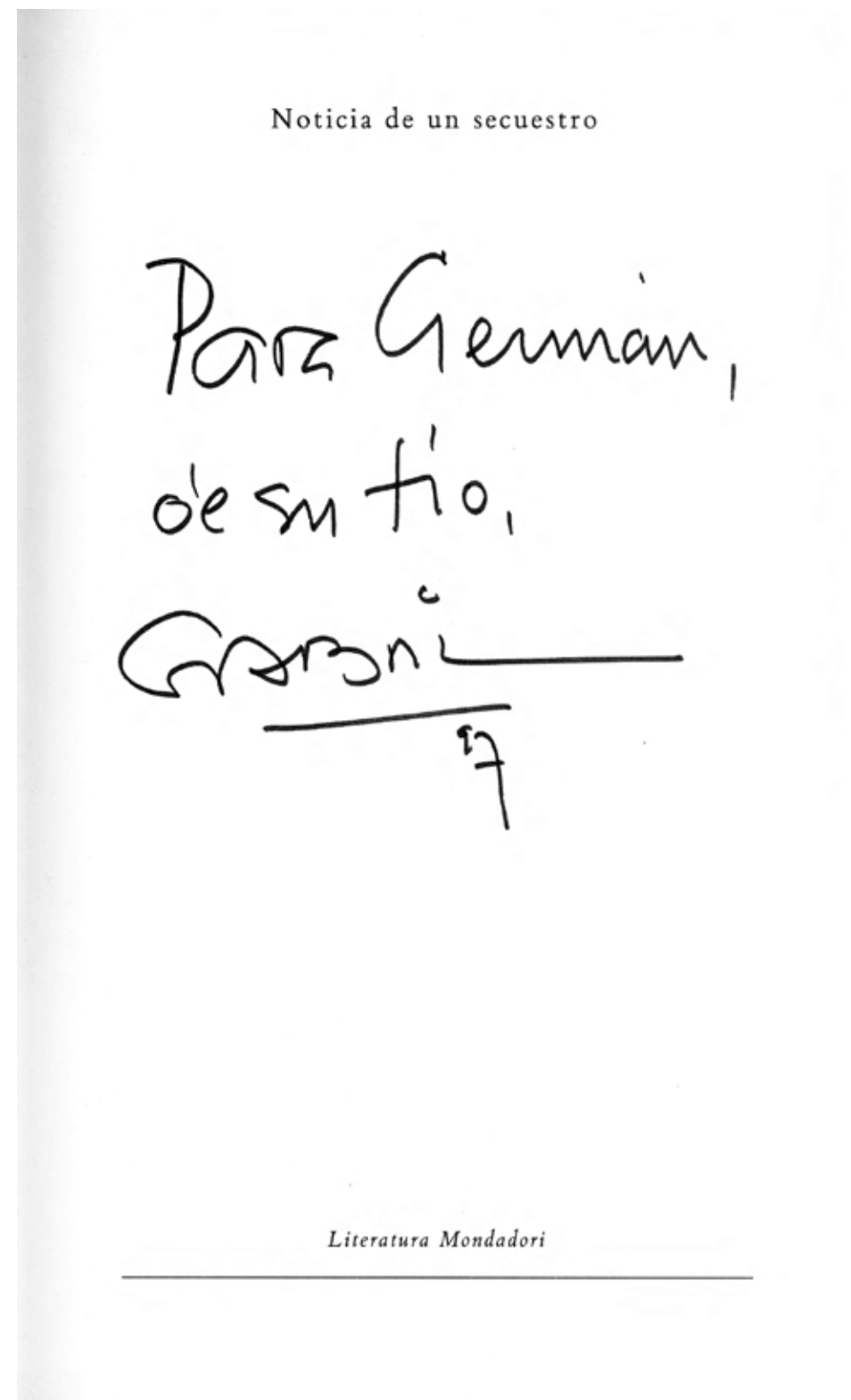
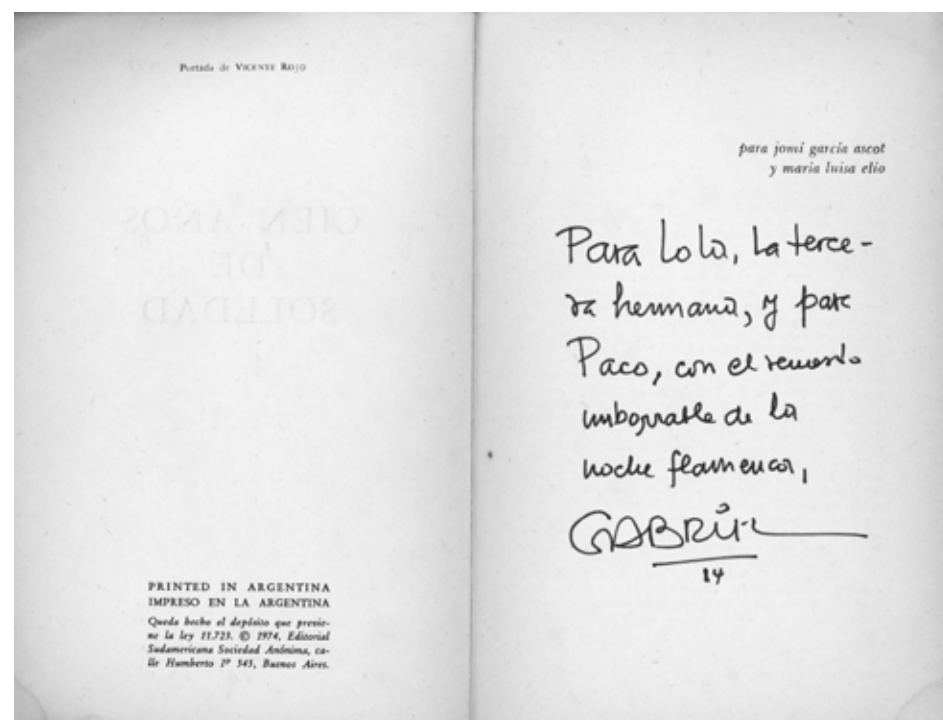
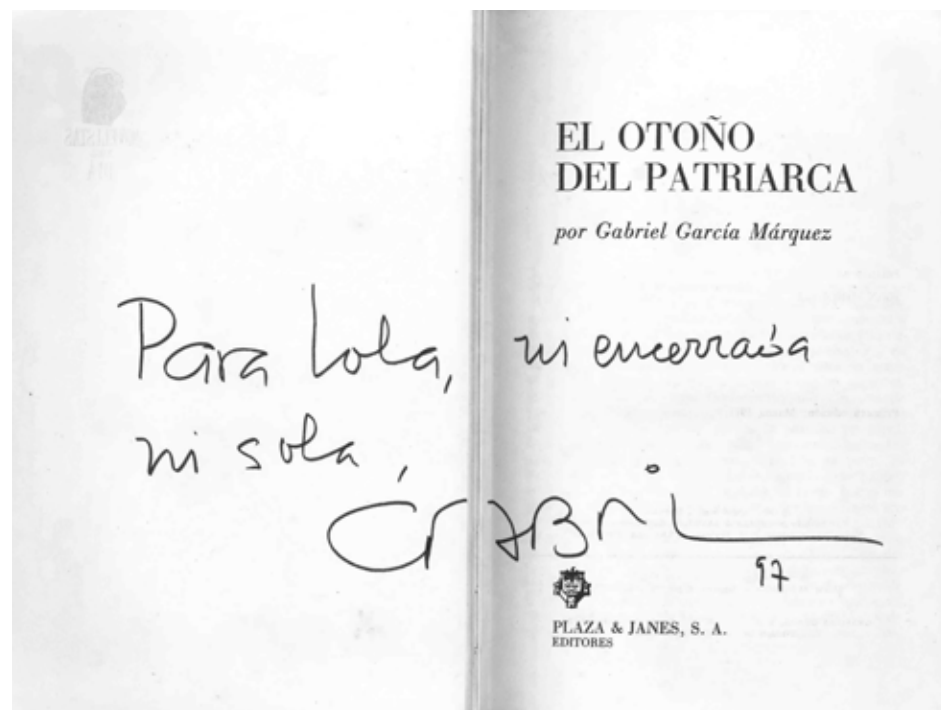
- El olor de la guayaba, con Plinio Apuleyo Mendoza, 1982
- La aventura de Miguel Littín, clandestino en Chile, 1986
- La soledad de América Latina: escritos sobre arte y literatura, 1948-1984, 1990
- Primeros reportajes, 1990
- Notas de prensa, 1961-1984, 1990
- Cómo se cuenta un cuento, 1995
- Me alquilo para soñar, 1995
- Noticia de un secuestro, 1996
- Por un país al alcance de los niños, 1996
- La bendita manía de contar, 1998
- Por la libre: obra periodística (1974-1995), 1999
- Yo no vengo a decir un discurso, 2010

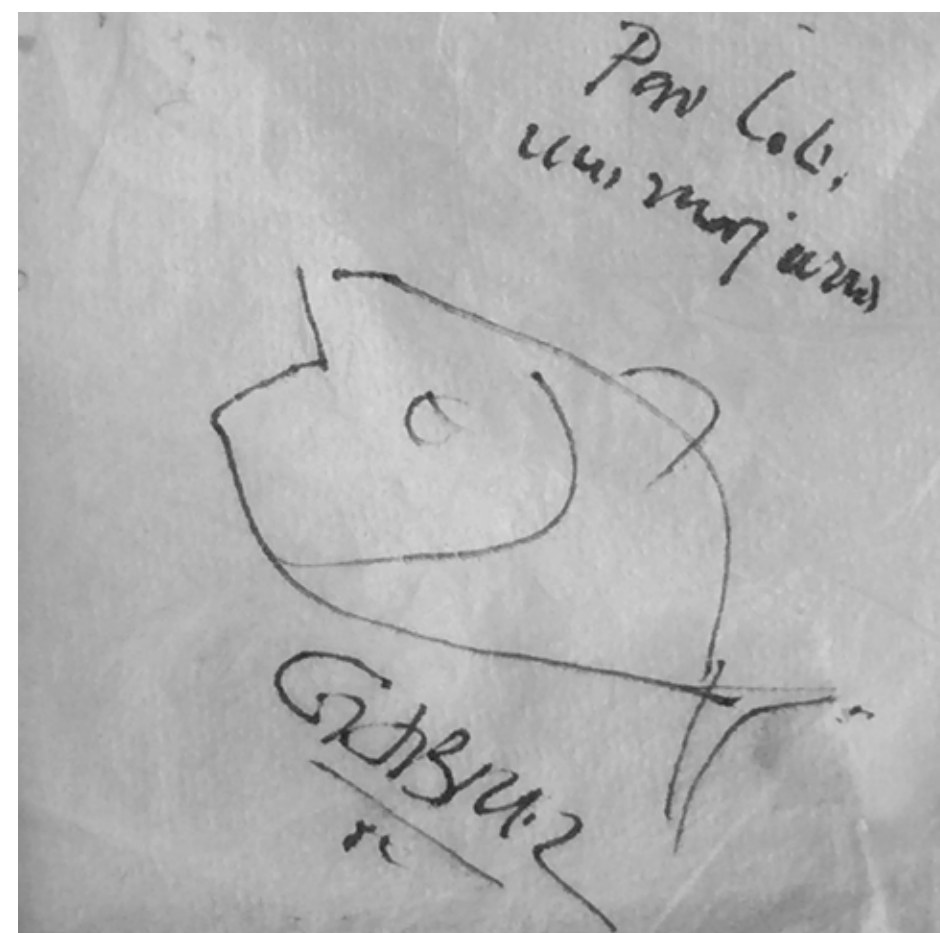
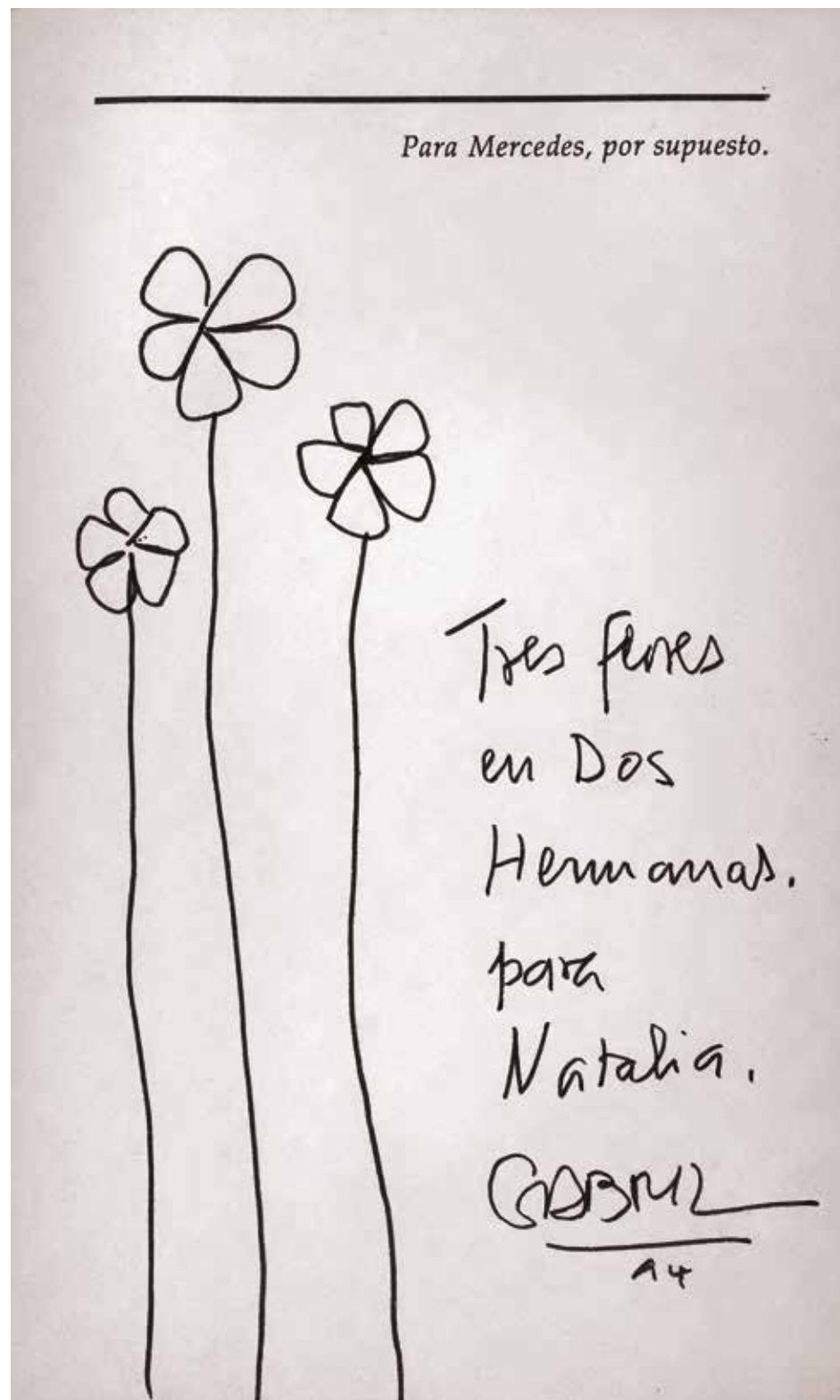
GUIÓN, TEATRO

- El gallo de oro, 1964
- Lola de mi vida, coautor, 1964
- Tiempo de morir, coautor, 1966
- María de mi corazón, 1976
- El secuestro: Guión cinematográfico, 1982
- Eréndira, 1983
- Diatriba de amor contra un hombre sentado: monólogo en un acto, 1987
- El verano de la señora Forbes, coescrito, 1988
- Milagro en Roma, coescrito, 1988
- Edipo alcalde, coescrito, 1996

MEMORIAS

- Vivir para contarla 2002





CAPÍTULO III

Cartografía sensorial. La vuelta a la cabaña

1. CARTOGRAFÍA SENSORIAL. LA REALIDAD QUE CREAMOS SOBRE EL LUGAR QUE MIRAMOS

Para nosotros el lugar se mide siempre en parámetros de espacio, relaciones espaciales y sensaciones. Para comprender un lugar hay que descomponerlo en capas, capas sensoriales.

La percepción sensorial de los lugares es algo ancestral en el hombre. El hombre ha usado los sentidos para comunicarse con el medio en que vivía y poder sobrevivir. El ser humano es un animal racional y usa su inteligencia para jugar con lo que percibe con sus sentidos. Al inicio de la andadura del hombre el ser humano siente la necesidad de pintar en las paredes de las cuevas que le dan cobijo. Abriendo ventanas al exterior representa el espacio donde vive y los animales que cohabitan con ellos. Produce música, piensa y genera conocimiento.

A lo largo de la evolución del ser humano el cerebro se ha desarrollado y se ha hecho más complejo. Su capacidad para comunicarse ha evolucionado infinitamente y lo sigue haciendo, pues es la base del conocimiento. El ser humano habita una trama espacial, modelada por el hombre y la naturaleza, en la que cohabita con seres animados e inanimados y ha desarrollado la capacidad de comunicarse con todo ello. Mira y comprende su entorno para luego representarlo. La mirada es la comunicación consciente, «la mirada centra la atención en lo que rodea al hombre, llevándole a la comprensión



Habíamos recorrido ese lugar percibiéndolo con los sentidos y ya poseíamos una carta sensorial del mismo. Ahora era el momento de intentar comprender esas sensaciones. «La inteligencia nos hace ir más allá de la apariencia de las cosas, nos hace llegar a la substancia»

intelectual»¹. Es decir el hombre siente la necesidad de representar el entorno que ha percibido con sus sentidos para comprenderlo. «El propósito del trabajo artístico no es tanto reproducirlo como explicarlo»². El ser humano a lo largo de su evolución ha tratado de explicar lo que ocurre en su mundo mediante la ciencia y el arte. Miquel Barceló dice: «Si no quiero hablar excesivamente de mis cuadros es, ante todo, porque lo que más me interesa de ellos es lo que no puedo describir lo que me veo obligado a pintar. Me parece que la única manera de disfrutarlos es viéndolos y entendiéndolos»³.

Todo empezó cuando estábamos trabajando sobre la finca donde queríamos construir la casa de retiro espiritual como arquitectos asociados de Emilio Ambasz. Teníamos además la intención de intervenir paisajísticamente sobre la finca y así comenzamos a potenciar determinados valores que leímos en el lugar; se trata de una labor lenta que aún seguimos realizando. El lugar está ubicado junto a la ribera de Huelva en su cruce con la antigua ruta de la plata y posee unas cualidades únicas en la zona.

La finca estaba abandonada y los caminos se encontraban en muy mal estado, por lo que el coche tenía poca utilidad. Para conocer el lugar lo exploramos caminando durante meses, con precaución, ya que el ganado bravo de los antiguos propietarios pastaba aún por aquellas tierras, debido a que tenían un año de plazo para retirarlo después de haber vendido.

Habíamos recorrido ese lugar percibiéndolo con los sentidos y ya poseíamos una carta sensorial del mismo. Ahora era el momento de intentar comprender esas sensaciones. «La inteligencia nos hace ir más allá de la apariencia de las cosas, nos hace llegar a la substancia»⁴. Leemos los conceptos que hay detrás de las cosas e inevitablemente intentamos construir la teoría que hay detrás de nuestros actos subjetivos. La inteligencia traduce la sensibilidad en un acto consciente.

Decidimos hacer una cartografía sensorial de Roda con el propósito de racionalizar la carta sensorial que habíamos adquirido comunicándonos con el lugar. Miramos los lugares no solo para sentirlos sino para comprenderlos; así descompusimos el lugar en capas, capas sensoriales. La labor del arquitecto es la interpretación y transformación de la realidad. Como la realidad es muy compleja, para entenderla mejor, la separamos en diversas capas.

Recordando las enseñanzas de nuestro amigo Jesús María Aparicio Guisado cuando nos habla sobre el dibujo como expresión de la realidad que se

¹ APARICIO, Jesús María. *Construir con la razón y los sentidos*. Editorial Nobuko. Buenos Aires, 2008, p.12.

² HUMPHREY, Nicholas. *La mirada interior*. Editorial Alianza Editorial S.A. Madrid, 1986, p.17.

³ MOIX, Llatzer. Artículo: *BARCELO EN SU UNIVERSO*. Texto de Llatzer Moix. LA VANGUARDIA (MAGAZINE). Barcelona 3 MARZO 1996.

⁴ APARICIO, Jesús María. *Construir con la razón y los sentidos*. Editorial Nobuko. Buenos Aires, 2008, pp.13-14.



Creemos que los lugares, al igual que la realidad, no existen si no en nuestra mente, es decir son el resultado de la interpretación que hacemos de la realidad que nos rodea. Para nosotros el lugar se mide siempre en parámetros de espacio, relaciones espaciales y sensaciones. Creemos que para comprender un lugar hay que descomponerlo en capas, capas sensoriales.

observa y como «vehículo de la expresión de las ideas de los arquitectos»⁵. Él encuentra una relación entre el dibujo y la mirada, ya que la mirada se expresa y se desarrolla mediante el dibujo.

«El dibujo es el guardián de la mirada, el que hace que ésta sea atenta, pausada y analítica. Atenta, porque la realidad –que no la virtualidad– dibujada exige el máximo grado de atención para ser comprendida. Pausada, porque el dibujo, al igual que sucede con el conocimiento profundo de la realidad, requiere tiempo. Analítica, ya que sólo a través del análisis dibujado se llega al conocimiento disciplinar de la arquitectura»⁶.

Creemos que los lugares, al igual que la realidad, no existen si no en nuestra mente, es decir son el resultado de la interpretación que hacemos de la realidad que nos rodea. Para nosotros el lugar se mide siempre en parámetros de espacio, relaciones espaciales y sensaciones. Creemos que para comprender un lugar hay que descomponerlo en capas, capas sensoriales. Para ello realizamos unos mapas sensoriales que representasen nuestra percepción y nuestra interpretación de la realidad:

Mapas guiados por el agua. Se percibía que el agua era parte fundamental de la configuración de ese lugar. Gran parte de lo que era ese lugar se debía al agua y a la naturaleza del terreno:

- El agua como modelador del terreno: El agua es el agente geológico externo más poderoso en ese clima y en esas coordenadas donde el viento no es muy poderoso. Ha erosionado ese lugar geológicamente compuesto por pizarras descompuestas, dejando al descubierto betas de material de origen ígneo que se había filtrado por las capas de la pizarra cuando ésta se encontraba en estratos más profundos de la tierra. El agua nos deja ver la mágica formación geológica del terreno. Las pizarras son rocas metamórficas que se han formado por capas de sedimentos que han alcanzado mucha temperatura debido a la presión ejercida por las capas superiores. Se llaman metamórficas porque han modificado su estructura interna. Su tensión de rotura se produce horizontalmente, perpendicular a la presión de las capas que las originaron. Estas pizarras, en algún tiempo geológico, se han aproximado a estratos profundos donde se encuentra el material fundido de la tierra. Estos materiales de origen ígneo, debido a la presión del interior de la tierra se han abierto camino por las capas más débiles de las pizarras y se han solidificado, en el interior de la tierra, al descender la temperatura tras aflorar a estratos superiores. Nuestro terreno, compuesto de capas de pizarra y algunas vetas por donde el

⁵ APARICIO, Jesús María. *Enseñando a mirar*. Editorial Nobuko. Buenos Aires, 2011, p.81.

⁶ APARICIO, Jesús María. *Enseñando a mirar*. Editorial Nobuko. Buenos Aires, 2011, p.81.



La naturaleza entabla un diálogo visual entre los árboles y las rocas que habitan en ese lugar. El agua recorre la piel del lugar originando la vida.

basalto y el granito se abrieron paso, en algún momento sufrió empujes que lo deformaron, perdió su horizontalidad y alcanzó capas superficiales de la corteza terrestre. El agua modeló ese terreno, erosionando las pizarras y dejando al descubierto las vetas de granitos y basaltos. El terreno resultante consistió en un paisaje vibrante de pequeñas colinas en cuya superficie afloran algunos granitos y basaltos. En dicho paisaje, de múltiples pequeñas colinas, las rocas, los árboles y el agua dialogan visualmente. Reflejamos en un mapa del diálogo visual en el paisaje la red inmanente que representa el equilibrio del diálogo entre los elementos del paisaje. Se trata de una poderosa red invisible que se teje entre dichos elementos y configura las relaciones visuales del lugar.

- El agua como generador de vida: Como ya hemos dicho el agua ha convertido el lugar en una serie de múltiples lomas donde afloran algunas rocas. La pequeña capa superficial de tierra vegetal ha sido colonizada, por árboles y plantas, y el hombre ha pastoreado el lugar, dominando el monte bajo y favoreciendo el crecimiento de las encinas, principal fuente de alimento para el ganado. La naturaleza entabla un diálogo visual entre los árboles y las rocas que habitan en ese lugar. El agua recorre la piel del lugar originando la vida. El agua deja la humedad en la capa superficial y genera la vida de las plantas y hongos. Tras ellos los animales colonizan el territorio. El agua es muy escasa en nuestra latitud y el lugar la administra de manera magistral para alumbrar allí la vida. Todo gira en torno al agua, como en los jardines árabes de la Alhambra:

«El agua es un imprescindible elemento vitalizador; pero en Granada sobrepasa este carácter de necesidad para convertirse en la esencia viva y dinámica de sus jardines y en su principal medio de expresión estética introducido por los musulmanes, y cuya mayor virtud estriba en el preciso aprovechamiento que se hace de ella. Nada sería posible, si no fuera por el talento con que los árabes realizaron las traídas de agua de las estribaciones de la sierra»⁷.

Recorrimos el lugar sintiéndonos agua. Para ello caminas y te dejas fluir. El agua moja el terreno, lo recorre, se estanca y fluye. Reflejamos los recorridos del agua sobre la piel del lugar en un mapa de flujos del agua y generación de vida. Dicho mapa que dio origen a otros mapas con mayor grado de subjetividad, nos sirvió para decidir cómo y dónde modificar el terreno, jugando con los flujos, para cambiar el grado de humedad de la tierra en determinadas zonas, conducir el agua de un lado a otro, construir abrevaderos y embalsar el agua.

- El agua subterránea: El agua cae en forma de lluvia, recorre la superficie, se filtra por el terreno y sigue su camino para completar el ciclo del agua.

⁷ PRIETO, Francisco. *Los jardines de Granada*. Editorial Ediciones y reproducciones internacional S.A. Madrid, 1983, pp.31-32.



El agua nos atrapa con su sonido, su brillo y su frescor. El agua para nosotros es como la poesía, su presencia se comunica con nuestro inconsciente ya oran nuestras sensaciones guardadas. El agua nos hace sentir que la percepción del tiempo se ralentiza.

Un día apareció un zahorí al que habíamos pedido ayuda para buscar donde construir unos pozos. Era un hombre viejo que se había dedicado a buscar agua toda su vida. Llevaba dos varas de madera que sostenía con sendas manos mientras caminaba; con ellas se guiaba para seguir las corrientes subterráneas de agua y marcó en el suelo varios puntos donde nos indicó que encontraríamos agua. Nos habló sobre la profundidad y caudal del agua que detectaba. Nuestra incredulidad se tornó en admiración. Le preguntamos cómo lo hacía y nos hizo probarlo utilizando unas varillas de cobre ya que, para nosotros, sería más fácil percibirlo de ese modo. Era fascinante sentir la vibración de las varillas al pasar por los puntos que él había marcado en el suelo. Con el viejo zahorí marcamos once puntos de agua en la finca, elegimos cuatro y hicimos los pozos. Obtuvimos agua en todos ellos. El agua está muy presente en la finca y aflora a la superficie por varios manantiales. Reflejamos los puntos en un mapa de puntos de agua, manantiales y corrientes subterráneas.

- El agua como poesía: La presencia del agua en el lugar nos deleita. La percepción del agua guía nuestra mirada. El agua para nosotros tiene un poder hipnótico. El agua nos atrapa con su sonido, su brillo y su frescor. El agua para nosotros es como la poesía, su presencia se comunica con nuestro inconsciente y afloran nuestras sensaciones guardadas. El agua nos hace sentir que la percepción del tiempo se ralentiza.

Caminando por el lugar oíamos el murmullo del agua, sentíamos su presencia por el frescor (que invade el espacio de la sombra), el agua brotaba en algunos manantiales, los arroyos nos regalaban infinitos matices de brillos y reflejos.

Es muy importante para nosotros la presencia del agua en el espacio. La relación entre los espacios del sur y el agua es muy poderosa. En este lugar sientes el agua. Reflejamos la percepción del agua en mapa de los lugares hipnóticos del agua, donde la presencia del sonido, los reflejos y el frescor del agua nos atrapaba.

Mapas guiados por la vegetación: La vegetación, que coloniza las pequeñas colinas que forman la topografía del lugar, era un factor determinante del mismo. El hombre ha utilizado esas tierras, desde hace cientos de años, para pastar con el ganado y los propios animales autóctonos han determinado la proliferación de diferentes plantas. Aquí más que de bosque mediterráneo tenemos que hablar de dehesa. Estas zonas de dehesa han sido cohabitadas y configuradas por vegetales, animales y por el hombre. El hombre ha interactuado con su entorno y lo ha transformado.

- La vegetación como generadora de sombra: La vegetación, por un lado, va muy unida a las zonas de umbría donde, debido a la humedad,



Nos interesaban, por su poder de atracción, los espacios en sombra que se generaban bajo las ramas de los árboles y su relación con el agua que da vida al árbol, sube desde sus raíces a sus hojas y está presente en forma de humedad en el aire que se atrapa bajo dicho espacio de penumbra.

prolifera mejor; por otro lado, la vegetación va muy unida a la sombra que ella misma produce. En nuestro clima la vegetación, se desarrolla mejor en la umbría, y genera espacios con las sombras. En cierto modo la vegetación, en nuestras coordenadas, me recuerda a la arquitectura del sur que constituye sus espacios mediante la sombra, «los espacios en el sur se construyen con sombra. La cultura arquitectónica mediterránea se construye con sombras»⁸.

Encontrábamos una cualidad en el lugar que es muy próxima a nuestra cultura; en la sombra veíamos la esencia de los espacios habitables, «antes que nada desplegamos dicho tejado como un quitasol que determina en el suelo un perímetro protegido del sol, luego, en esa penumbra, disponemos la casa»⁹. La percepción del lugar nos llevaba, más tarde, a elegir sólo alguno de aquellos lugares en sombra para intervenir.

El agua, escaso y preciado recurso (que en el sur es como el oro), mediante la vegetación genera los espacios de la sombra. Esos espacios en sombra donde animales y hombre se defienden del calor configuran el lugar.

Nos interesa la simbiosis entre el agua y la sombra. El agua genera la vegetación que a su vez genera espacios con su sombra, y la sombra invita a la humedad a compartir con ella el espacio. La percepción de la humedad y la temperatura está presente en el espacio de la sombra.

Agua generador de sombra – espacio de sombra – la sombra se impregna con la humedad del agua.

La percepción de los espacios en sombra, desde el exterior, depende de la época del año y de la hora en la que se recorra el lugar. En épocas frías, cuando el sol en nuestro clima no produce dolor, no sentimos la necesidad de cobijarnos en ellos. En el sur son pocos los días del año en los que uno puede exponerse al sol directo, por eso nuestro clima nos induce a habitar la penumbra. La percepción del espacio de la sombra, desde el interior, cuando habitamos la penumbra es la misma, solo cambia la sensación térmica en función de la época del año y la intensidad de la luz del exterior.

Nos interesaban, por su poder de atracción, los espacios en sombra que se generaban bajo las ramas de los árboles y su relación con el agua que da vida al árbol, sube desde sus raíces a sus hojas y está presente en forma de humedad en el aire que se atrapa bajo dicho espacio de penumbra.

Es fascinante observar los diferentes gradientes de sombra que producen las ramas de los árboles. Cada árbol tiene un tipo de hoja, una estructura de ramificación, una densidad que ofrece un abanico de infinitos matices de la sombra. Además al mirar la sombra producida por las ramas de las encinas vemos cómo la mano del hombre ha podido ayudar en su poda a la creación de espacios en el propio espacio que configura la copa de los árboles.

⁸ APARICIO, Jesús María. *Construir con la razón y los sentidos*. Editorial Nobuko. Buenos Aires, 2008, p.34.

⁹ TANAZAKI, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Editorial Siruela S.A. Madrid, 1995, p.43.



Además del aroma la vegetación da volumen y color al paisaje en las diferentes estaciones del año. Ciertamente el lugar es un deleite para los sentidos (aroma, luz, color y sonido), en cierto modo es como el paraíso perdido del hombre al cual anhelamos volver.

Reflejamos la sombra en un mapa de espacios en sombra (y humedad) que se habían generado bajo las ramas de árboles y arbustos, donde el agua, en forma de humedad, se cobijaba del calor.

- La vegetación como generadora de aromas, colores y volúmenes: Sin duda el olfato es el más evocador de los sentidos. El olfato nos puede dar información que usamos racionalmente, pero la mayor parte de la comunicación entre nuestro olfato y nuestra mente es con nuestro inconsciente. El olor de la lluvia nos llega directo al corazón evocando sensaciones vividas. Es olfato es como la poesía va directo al corazón. Cuando un aroma despierta de nuestra memoria aparece el espacio al cual está asociado en nuestro inconsciente.

Las diferentes especies que colonizan el lugar lo inundan con su aroma, color y porte. El bosque mediterráneo, transformado en dehesa por el hombre, en este lugar concreto, está poblado, como árbol principal, por encinas centenarias acompañadas de algunos alcornoques, quejigos, frutales silvestres y gran cantidad de acebuches. Bajo ellos las diferentes variedades de jaras, el lentisco, la retama, el brezo, los palmitos, las zarzas, las parras y las adelfas. El monte bajo tiene varias especies con un olor muy dominante y característico: las jaras, el romero, el tomillo, la lavanda, el mirto, la manzanilla y la menta.

Además del aroma la vegetación da volumen y color al paisaje en las diferentes estaciones del año. Ciertamente el lugar es un deleite para los sentidos (aroma, luz, color y sonido), en cierto modo es como el paraíso perdido del hombre al cual anhelamos volver. No es de extrañar que los árabes (pueblo nómada del norte de África) se establecieran por estas tierras tantos siglos, ya que observamos en el paisaje del lugar la esencia de los jardines islámicos (los mejores del mundo bajo nuestro humilde punto de vista).

«El ambiente del jardín de Granada, realizado a medida justa del hombre y con requerimiento de complacer su sensualidad, incorpora no sólo los elementos eternos de su contorno, de categoría cósmica, sino también otros de carácter selectivo, cuya conjunción proporciona el halago directo de todos los sentidos»¹⁰.

Sorprende, desde la ignorancia de los que habitamos las ciudades, cómo las abejas recorren y colonizan el lugar ligadas a las flores, que a su vez dependen de ellas para la polinización. Cuando nos hicimos cargo de aquella finca hablamos con un apicultor que colocó estratégicamente colmenas para polinizar el lugar. Las abejas habitan y recorren aéreamente el lugar siendo parte vital del mismo ya que contribuyen a la proliferación de las diferentes plantas que tapizan el paisaje.

Con todo ello realizamos dos mapas interrelacionados. Por un lado un mapa de los aromas y por otro un mapa de la piel del lugar que cambiaba de

¹⁰ PRIETO, Francisco. *Los jardines de Granada*. Editorial Ediciones y reproducciones internacional S.A. Madrid, 1983, p.30.



«¿Nunca han experimentado esa especie de aprensión que se siente ante la eternidad, como si al permanecer en ese espacio perdieras la noción del tiempo, como si los años pasaran sin darte cuenta, hasta el punto de creer que cuando salgas te habrás convertido de repente en un viejo canoso?»

color y olor en función del día y la hora (aunque se puede agrupar en épocas). Reflejamos la piel del lugar en un mapa de aromas y colores que cambia en función de la época del año. Depende mucho de las flores habitadas desde el aire por las abejas.

Mapas guiados por la vida animal: Animales y hombres que han habitado este lugar lo han recorrido y han dejado sus huellas. Su presencia impregna el lugar.

- También observamos el movimiento que hacían los animales por el lugar. Seguimos las sendas que estaban marcados por ellos en el terreno. Con el hombre había llegado el ganado que pastaba en el lugar y comía la bellota como mayor fuente de alimento. El ganado en las dehesas se compone de vacas y cerdos ibéricos criados extensivamente, es decir pastan sueltos por el lugar cohabitando con los animales silvestres. Allí habitan principalmente ciervos, jabalíes, conejos y pequeños roedores. Hay depredadores como el zorro, el gato montés, la jineta y el meloncillo. Así como reptiles y anfibios. Hay pájaros autóctonos y otros migratorios. Todos ellos recorren el lugar y marcan senderos, recorridos, lugares donde se esconden, anidan o reposan.

Realizamos un mapa de recorridos, caminos y senderos que marcaban distintos rangos de recorridos en el lugar y nos sirvió para hacer una red de caminos; y además para descubrir algunos espacios que no hubiéramos experimentado de otro modo.

- Al adentrarnos en la naturaleza lo primero que percibimos es el silencio. Nos hemos habituado al ruido constante de la ciudad donde no existe el silencio. Cuando llevamos un rato en el interior de la finca notábamos que el silencio del campo se llenaba de matices y comenzábamos a percibir los sonidos de la naturaleza:
 - La brisa del aire al pasar al mecer la vegetación produce sonidos que cambian con la intensidad del viento y las diferentes especies. -No suena igual una rama en una época seca que en una húmeda.
 - El murmullo del agua nos adelantaba su presencia.
 - Los pájaros que habitan el lugar lo llenan con su canto y el aleteo de sus alas.
 - El ganado muge y produce sonido al caminar entre la maleza.
 - Las chicharras, los grillos y el zumbido del aleteo de las alas de diferentes insectos producen zumbidos y cantos característicos en el lugar.

En un principio, al empezar nuestro trabajo allí, la finca tenía muy poca vida. Mi hermana que me acompañó en algún paseo dijo: «Aquí no hay ni pájaros» y la verdad es que la sobreexplotación ganadera que los anteriores propietarios tenían en la finca había provocado que la escasa vegetación no



Recorriendo el lugar buscábamos los lugares donde percibíamos la sensación - que tuve de niño, y tendré siempre -, al entrar en el círculo de ciprés. Percibimos la calma, la disolución en aquellos espacios y una percepción diferente del paso del tiempo. «Experimentamos el sentimiento de que el aire en esos lugares encierra una espesura de silencio, que en esa oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable»

atrajera ninguna vida. Por todo ello a la hora de intervenir paisajísticamente en el lugar uno de los objetivos principales era el recuperar la vida en la finca. Por ello trabajamos con el agua, potenciamos la vegetación, colocamos cuantas colmenas pudimos y la vida llenó el lugar de nuevo. Realizamos un mapa de los sonidos de la naturaleza con la idea de localizar espacios donde el sonido fuese un factor importante y también con la idea de potenciar los sonidos del lugar (dotar al lugar de vida).

Mapas de los espacios trascendentes: Finalmente llegamos al mapa que más nos interesaba por contener la esencia de la búsqueda de esos espacios que iniciamos en nuestra niñez y que perseguiremos siempre, hasta el final de nuestros días. Y quien sabe si, tras nuestra muerte, pertenezcamos a ellos.

«¿Nunca han experimentado esa especie de aprensión que se siente ante la eternidad, como si al permanecer en ese espacio perdieras la noción del tiempo, como si los años pasaran sin darte cuenta, hasta el punto de creer que cuando salgas te habrás convertido de repente en un viejo canoso?»¹¹.

Recorriendo el lugar buscábamos los lugares donde percibíamos la sensación - que tuve de niño, y tendré siempre -, al entrar en el círculo de ciprés. Nos centramos en esos lugares y comprendimos las cualidades que nos habían llevado a ellos mirando en los mapas que habíamos realizado. Miramos en los espacios que detenían las sombras bajo las ramas de los árboles y su simbiosis con el plano horizontal habitable donde se proyectaban. Sentimos la presencia secreta del agua, la red inmanente del diálogo de los elementos de la naturaleza, el aroma, el sonido de la naturaleza y la presencia de los seres vivos habitado ese lugar. Percibimos la calma, la disolución en aquellos espacios y una percepción diferente del paso del tiempo. «Experimentamos el sentimiento de que el aire en esos lugares encierra una espesura de silencio, que en esa oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable»¹².

Richard Serra insiste mucho en las diferentes percepciones del tiempo en la experimentación de los espacios y para nosotros en esos espacios donde te disuelves, te adentras en otra percepción del tiempo. También señala que la experiencia es personal e intransferible, tenemos que experimentar por nosotros mismos. Por tratarse de un acto de comunicación, con el espacio, es un acto personal, no nos lo puede contar otro, ya que nos estaría transmitiendo su experiencia.

Hemos percibido esta sensación y hemos experimentado los espacios en primera persona, como no puede ser de otro modo, y nos cuesta trabajo poner nuestras sensaciones personales en boca de otros (por pudor), aunque nos reconforta el encontrar personas que se atreven a expresar con palabras ese mundo interior tan difícil de transmitir.

¹¹ TANAZAKI, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Editorial Siruela S.A. Madrid, 1995, p.52.

¹² TANAZAKI, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Editorial Siruela S.A. Madrid, 1995, p.49.



Cualquier modificación del lugar supone una transformación del mismo. Miramos para comprender. La simple mirada supone la transformación del lugar. Cada cual crea su propia realidad de la interpretación que realiza de su entorno. Al mirar un lugar lo transformamos en nuestra mente y así lo guardamos en nuestro interior, hasta tal punto que cuando lo recordemos lo haremos con la realidad que habíamos creado sobre él.

Caminando por el lugar llegábamos a zonas donde salíamos de nuestro cuerpo.

Reflejamos en un mapa de espacios trascendentes esos espacios que nos atrapaban como si fuesen agujeros negros. Su poder de atracción es tan fuerte que te hipnotizan, te disuelven en ellos y no te dejan ir.

En resumen habíamos generado los siguientes mapas:

- Mapa del diálogo visual en el paisaje.
- Mapa de flujos del agua y generación de vida.
- Mapa de puntos de agua, manantiales y corrientes subterráneas.
- Mapa de los lugares hipnóticos del agua.
- Mapa de espacios en sombra (y humedad).
- Mapa de la piel del lugar: mapa de aromas y colores.
- Mapa de recorridos, caminos y senderos.
- Mapa de los sonidos de la naturaleza.
- Mapa de los espacios trascendentes.

Reflexionando sobre la cartografía que habíamos generado encontramos dos tipos de mapas:

- Mapas de acción.
- Mapas de reflexión.

Los mapas de acción eran más inmediatos contenían una información con mayor grado de objetividad. Obteníamos una información que nos servía para actuar sobre el terreno de una manera más objetiva y directa. Son mapas que nos sirven para conocer el lugar, no nos explican nuestra percepción sobre el mismo aunque es necesario pasar por ellos para la comprensión de los lugares.

Los mapas de reflexión explicaban lo que el lugar era para nosotros. Son mapas que nos sirven para comprender nuestra mirada del lugar, nuestra percepción. Explican y representan nuestra percepción, pero no podemos actuar directamente con ellos sobre el lugar. Generan en nuestra mente el concepto para transformar la realidad que estamos percibiendo.

Hay unos vectores que nos dan las claves del lugar que a veces surgen de la génesis del lugar. Es el carácter inmanente del lugar que surge antes de nuestra presencia ahí. Hay una dualidad en la interpretación de los lugares:

- La presencia del sujeto que mira y modifica el lugar con su mirada.
- El carácter inmanente del lugar que existe sin la mirada del sujeto.

Cualquier modificación del lugar supone una transformación del mismo. Miramos para comprender. La simple mirada supone la transformación del lugar. Cada cual crea su propia realidad de la interpretación que realiza de su entorno. Al mirar un lugar lo transformamos en nuestra mente y así lo guardamos en nuestro interior, hasta tal punto que cuando lo recordemos lo haremos con la realidad que habíamos creado sobre él.



La poesía, la música... se comunican directamente con nuestro inconsciente y nos produce una emoción que luego procesamos y tratamos de interpretar con nuestra mente consciente. Lo mismo hacemos cuando miramos en nuestro interior: nos asomamos, sentimos e interpretamos. El material que encontramos allí es muy fértil para crear. Cuando creamos volvemos al inicio de la realidad que habíamos interpretado en los años donde las cosas suceden por primera vez, a la esencia de nuestro recuerdo, a nuestra carta sensorial.

2. LA VUELTA A LA CABAÑA: EL INICIO DE TODAS LAS COSAS LAS ENCONTRAMOS EN NUESTROS ESPACIOS SENTIDOS. EL PROCESO ES COMO UN CÍRCULO

«Sólo adquiere consistencia real lo que se reconoce una vez vivido. Primero reposa dentro sin que uno pueda nombrarlo, luego surge de improviso como imagen, y lo que a otros les ocurre se abre paso en uno mismo en forma de recuerdo: entonces es algo real»¹³.

Elías Canetti, *La antorcha al oído*.

Los seres humanos comenzamos nuestro diálogo con lo que nos rodea desde nuestro nacimiento (o quizás desde nuestra concepción). Somos el resultado del diálogo que hemos mantenido con todo lo que está fuera de nuestro cuerpo y con nosotros mismos. Almacenamos en nuestra mente esa realidad que creamos de nuestra interpretación del mundo y las personas que nos rodean. Parte queda almacenado en nuestra parte consciente del cerebro y la mayor parte en nuestro inconsciente. Creamos nuestra realidad, la guardamos y luego la recordamos. Al recordarla la volvemos a interpretar.

Guardamos en nuestro inconsciente la esencia de nuestras sensaciones asociadas a los espacios donde los experimentamos. Al evocar las sensaciones aparecen los espacios, o mejor dicho la ensoñación de esos espacios. Esos espacios primeros, donde almacenamos las sensaciones cuando las experimentamos por primera vez, son los espacios sentidos.

Creemos que el inicio de todos nuestros actos creativos pasa por la vuelta a nuestros espacios sentidos donde experimentamos la carta de sensaciones que tenemos almacenadas; volvemos a los espacios donde las cosas sucedieron por primera vez.

La poesía, la música... se comunican directamente con nuestro inconsciente y nos produce una emoción que luego procesamos y tratamos de interpretar con nuestra mente consciente. Lo mismo hacemos cuando miramos en nuestro interior: nos asomamos, sentimos e interpretamos. El material que encontramos allí es muy fértil para crear. Cuando creamos volvemos al inicio de la realidad que habíamos interpretado en los años donde las cosas suceden por primera vez, a la esencia de nuestro recuerdo, a nuestra carta sensorial.

Comentábamos en el capítulo primero la importancia de nuestro inconsciente en todo lo que hacemos. El inconsciente de Freud que nos mostró era algo oscuro pero hoy día estamos conociendo que esto no es así.

¹³ SUBIRÓS, Pep. Artículo Miquel Barceló: *Regreso a África*. En: MIQUEL BARCELO 1987 1997. Editorial Actar y Museo d'art contemporani de Barcelona. Barcelona, 1998, p.11 Cita a Elías Canetti, *La antorcha al oído*.



Me detuve a contemplar la simbiosis tan interesante que se producía entre la roca y el arbusto. La roca servía de base y a la vez modelaba el espacio en sombra que definía el arbusto con sus ramas. La naturaleza de la roca y la naturaleza del arbolito eran muy distintas y sin embargo se leían como una unidad.

Percibimos inconscientemente los lugares, luego intentamos comprenderlos. «El pensamiento consciente es apenas la punta del iceberg»¹⁴ va detrás del inconsciente, «La conciencia, como el tiempo o el espacio, es un asunto que todos conocemos pero que apenas podemos definir. La percibimos en primera persona y la adivinamos en el otro, pero es casi imposible decir cómo está constituida»¹⁵. Mariano Sigman nos dice que parece ser que:

- « - Casi toda la actividad mental es inconsciente.
- El inconsciente es el motor genuino de nuestras acciones.
- El consciente hereda y, en cierta medida, se hace cargo de nuestros chispazos del inconsciente. Si esto no le da al consciente la autoría genuina del accionar, al menos le asigna la capacidad de manipularlo y, eventualmente, vetarlo»¹⁶.

Caminando por un hermoso lugar de la sierra norte sentí de nuevo la misma sensación que recorría mi espinazo de niño cuando entraba en el círculo de ciprés. La sensación era muy poderosa. A lo largo de los años había educado mis sentidos para dialogar con lo que me rodeaba y era habitual tener esa sensación visitando arquitectura. Pero en ese lugar, donde no había definido ningún espacio arquitectónico, la sensación era muy pura. Ahora me recuerda a la sensación que tuve, y que tendré siempre, al recorrer los espacios modelados por Richard Serra en cualquiera de sus obras de «la materia del tiempo».

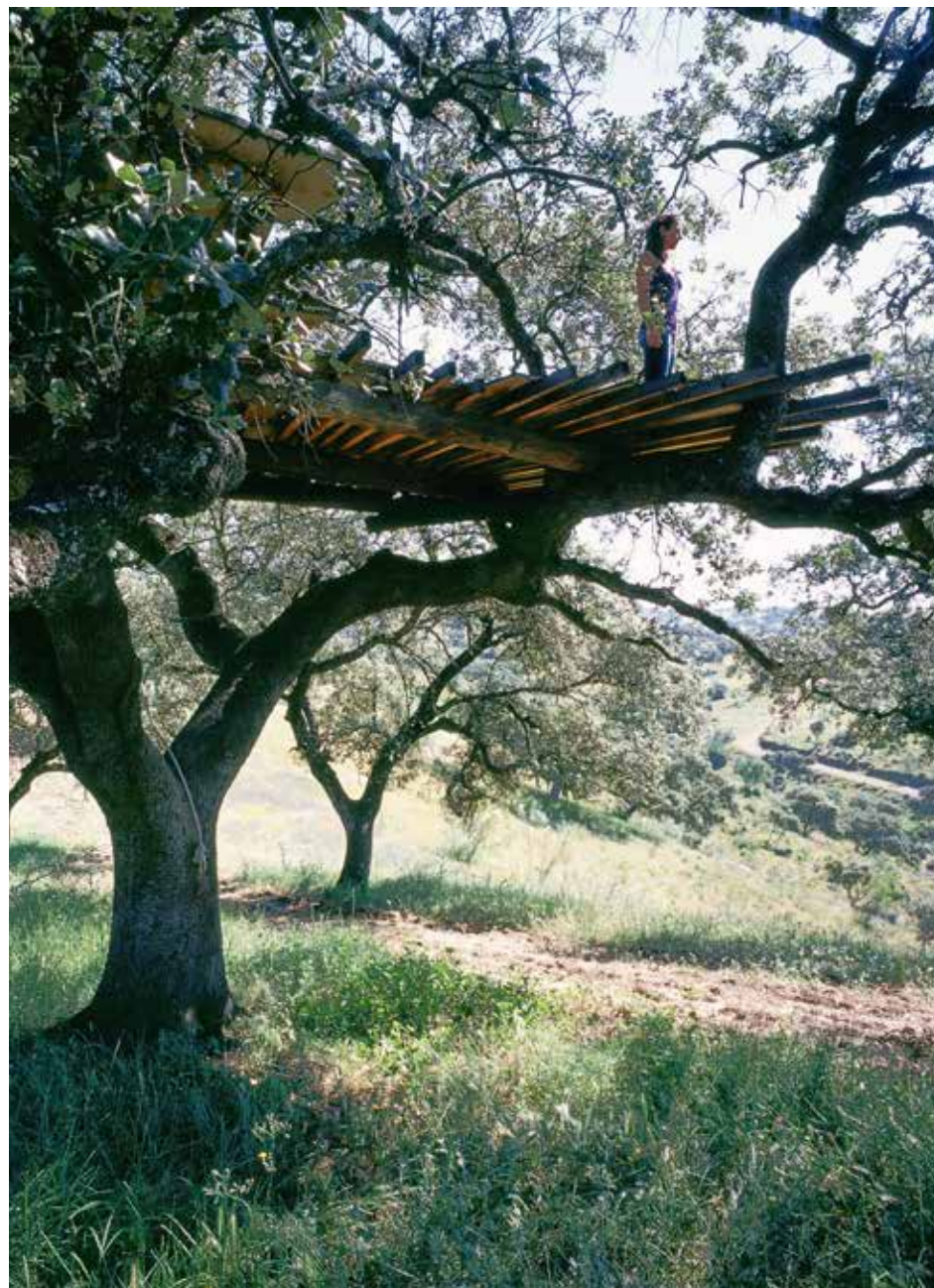
Era temprano y la hierba aún estaba húmeda empecé a caminar por la orilla de la ribera de Huelva y, al rato, subí por un arroyo de aguas cristalinas. Me llamó la atención una roca horadada por el agua. Esa singular roca se había formado con el roce del agua y junto a ella definía un espacio, un lugar para meditar. El agua murmuraba, se movía, brillaba, mojaba, producía reflejos y había creado un espacio esculpiendo las rocas a su antojo durante miles de años. En dicha roca nos podíamos sentar y sentirnos parte de ese sitio. Sobre la roca, solemne, estática, se erigía un árbol de pequeñas dimensiones que hundía las raíces en las grietas de la roca, nacía de ella, se sujetaba, crecía, desplegaba su estructura hacia el cielo. Y sobre todo se complementaba con la roca para crear un espacio habitable. El espacio estaba definido por la roca que se plegaba y sus formas acogían nuestro cuerpo; nos sostenía. El árbol nos cobijaba y su sombra generaba los límites del espacio que definía. Allí, de forma natural, se creaba un espacio donde nos sentíamos protegidos, era como un pabellón o lugar para «mirar» en nuestro paseo hacia el río.

Me detuve a contemplar la simbiosis tan interesante que se producía entre la roca y el arbusto. La roca servía de base y a la vez modelaba el espacio en

14 SIGMAN, Mariano. *La vida secreta de la mente*. Editorial Penguin Random House S.A. Barcelona, 2016, p.125.

15 SIGMAN, Mariano. *La vida secreta de la mente*. Editorial Penguin Random House S.A. Barcelona, 2016, p.123.

16 SIGMAN, Mariano. *La vida secreta de la mente*. Editorial Penguin Random House S.A. Barcelona, 2016, p.129.



Reflexioné sobre la naturaleza de las cosas y la capacidad de producir espacios simbióticos con elementos de diferente naturaleza. Recordé mi primera cabaña en el círculo de ciprés. La sensación de estar en su interior. Las horas que pasé subido en los cipreses recorriendo el espacio cilíndrico, sintiendo el movimiento del árbol, experimentando las diferentes alturas; me hicieron reflexionar sobre la naturaleza de los cipreses. Aprendí que la naturaleza de mi cabaña no podía ser algo extraño al ciprés.

sombra que definía el arbusto con sus ramas. La naturaleza de la roca y la naturaleza del arbolito eran muy distintas y sin embargo se leían como una unidad. Me acordé de los conceptos aprendidos del maestro Alberto Campo Baeza y reflexioné largo rato allí sentado sobre lo tectónico y lo estereotómico¹⁷, que en este caso eran las ramas del árbol y la roca respectivamente.

«La primera tiende hacia la luz, mientras que la otra lo hace hacia la oscuridad. Estos opuestos gravitatorios, la inmaterialidad de la trama y la materialidad de la masa, pueden servir bien para simbolizar los dos opuestos cosmológicos a los que ellos aspiran: el cielo y la tierra»¹⁸.

Nos dice el maestro que «El entender que parte del edificio», (o en nuestro caso del sistema formado por la roca y el árbol), «pertenece a la tierra (estereotómico) y que parte se desliga de ella (tectónico), o el considerar que todo el edificio trabaja en continuidad con la tierra, o por el contrario, establece con ella los mínimos contactos, puede ayudar eficazmente a la producción del nuevo organismo arquitectónico»¹⁹.

Desde el arroyo, sobre una colina, se divisaba un bosquecillo de encinas que llamó mi atención. Me aparté del arroyo y me aproximé al conjunto de once encinas que coronaban el lugar. Había dos encinas que precedían la entrada al espacio que configuraban las otras nueve. Una de ellas estaba en el centro de la composición y al llegar a ella me disolví en el lugar. Esa colina evocó en mi inconsciente la sensación que sentí de niño al entrar por primera vez en el círculo de ciprés donde crecí. Me senté en el suelo y estuve horas sintiéndome parte de ese lugar. Allí nos sentíamos roca, nos sentíamos agua, nos sentíamos árbol, nos sentíamos como uno más de los elementos que lo formaban. Veía el agua que, al correr, había ido horadando las rocas y formando el paisaje; oía su rumor, bajé para tocarla. Allí abajo, junto al arroyo, estaba la roca y el árbol desde donde divisaba la colina.

Reflexioné sobre la naturaleza de las cosas y la capacidad de producir espacios simbióticos con elementos de diferente naturaleza.

Recordé mi primera cabaña en el círculo de ciprés. La sensación de estar en su interior. Las horas que pasé subido en los cipreses recorriendo el espacio cilíndrico, sintiendo el movimiento del árbol, experimentando las diferentes alturas; me hicieron reflexionar sobre la naturaleza de los cipreses. Aprendí que la naturaleza de mi cabaña no podía ser algo extraño al ciprés. No podía

¹⁷ Gottfried Semper, teórico del siglo XIX, propone las categorías estereotómico y tectónico, que Frampton recupera. Alberto Campo Baeza explica que: Frampton durante todo el Curso Académico 1989-1990, en la IETH de Zurich, explicó dichos términos.

También el profesor Aparicio en su libro «El Muro», resultado de su tesis doctoral, desarrolla estos términos. De igual modo Alberto Campo nos invita a consultar el trabajo de la profesora Ana María León. Es interesante el artículo ¿por qué Frampton retoma la teoría de Semper? de Mónica Ramírez Montagut, donde indaga en el texto de Frampton *Studies in Tectonic Culture* de 1995.

¹⁸ CAMPO BAEZA, Alberto. *De la cueva a la cabaña*. Artículo

¹⁹ Ib.

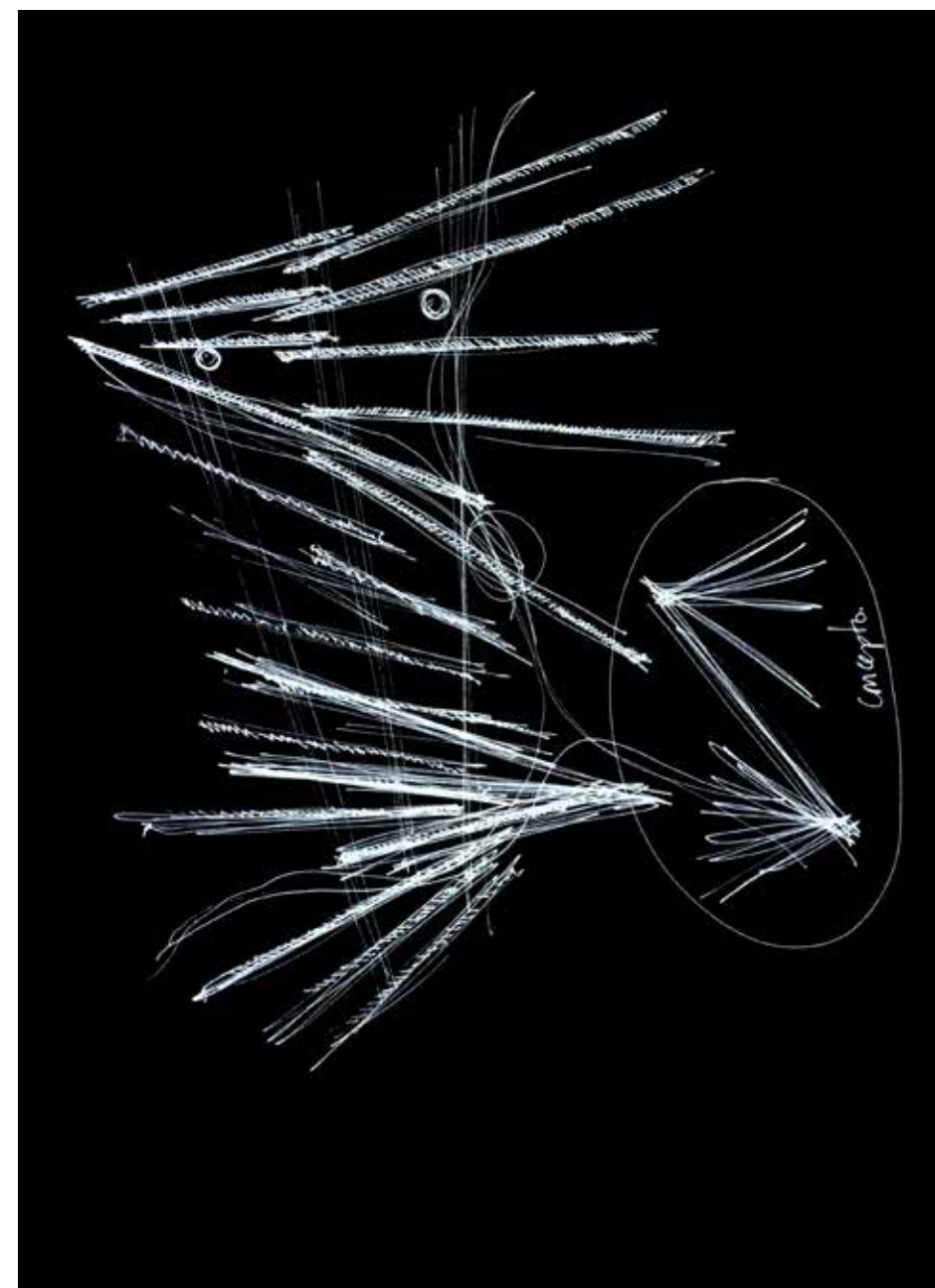
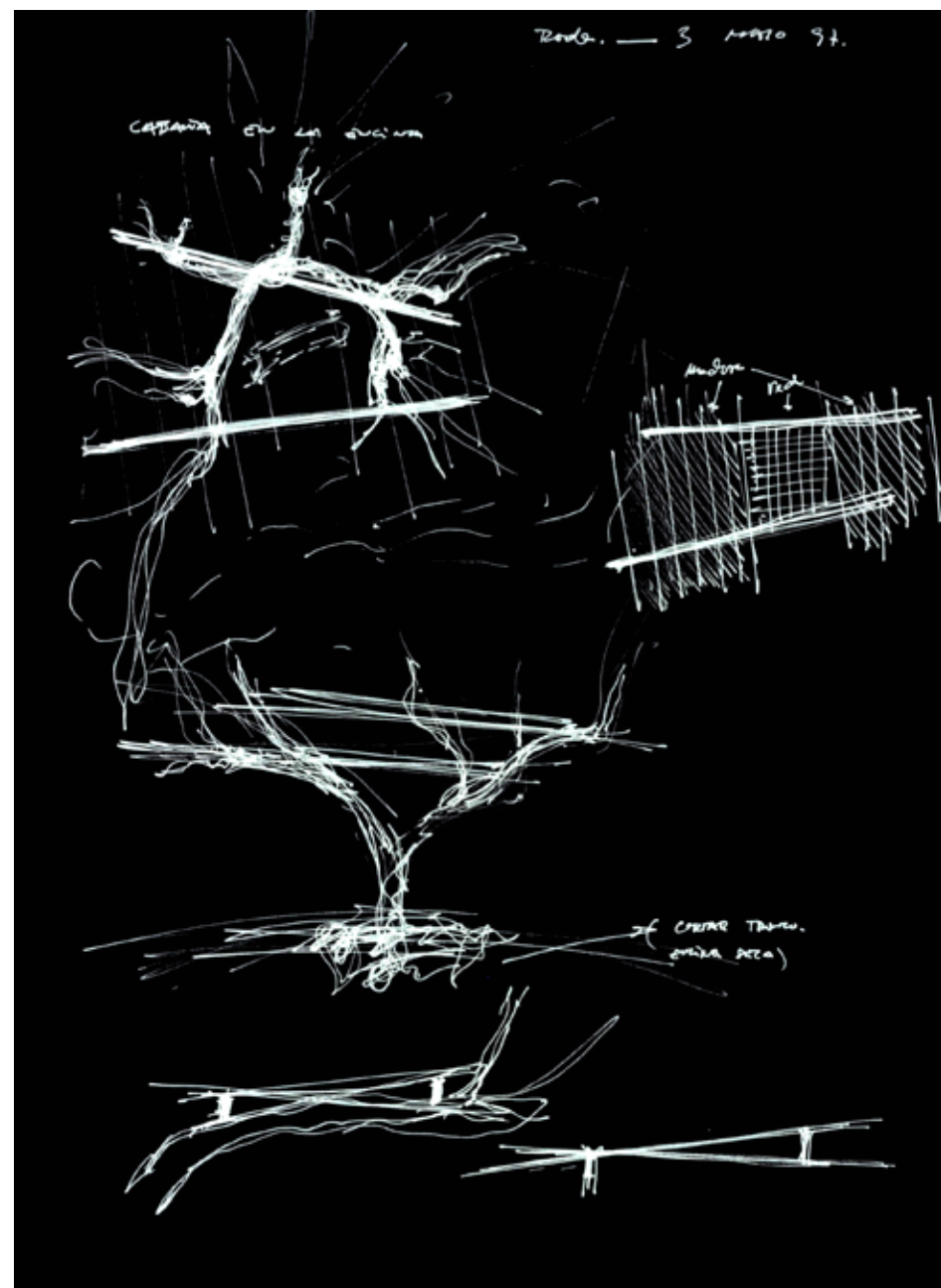


ser una casita encima de un árbol como estamos acostumbrados a ver herencia de la cultura anglófona.

Me vino a la memoria cómo busqué tres puntos de apoyo y creé un plano articulado con tres varas de eucalipto donde situé unas tablas para crear una plataforma en el ciprés y modelé las ramas del propio árbol para configurar el espacio. Esa plataforma, creada en mí niñez, que el recuerdo me traía del inconsciente guió mi mente para imaginar la segunda cabaña. Hay cosas que no podemos volver a experimentarlas porque ya no están físicamente ahí. Forman la esencia de lo que somos y llegamos a ellas en nuestras ensoñaciones. Igual ocurre con nuestros seres queridos.

Me fui con la firme decisión y la necesidad vital de intervenir en aquel lugar. Decidí construirme una cabaña en la encina principal del bosquecillo que configuraba ese espacio trascendente.

Me fui con la firme decisión y la necesidad vital de intervenir en aquel lugar. Decidí construirme una cabaña en la encina principal del bosquecillo que configuraba ese espacio trascendente.





La naturaleza de nuestra cabaña tenía que ser tectónica «aquella en que la fuerza de la gravedad se transmite de una manera sincopada, en un sistema estructural con nudos, con juntas, y donde la construcción es articulada. Es la arquitectura ósea, leñosa, ligera. La que se posa sobre la tierra como alzándose de puntillas. Es la arquitectura que se defiende de la luz, que tiene que ir velando sus huecos para poder controlar la luz que la inunda. Es la arquitectura de la cáscara. La del ábaco. Es para resumirlo, la arquitectura de la cabaña».

2.1 SOBRE LA NATURALEZA DE LAS CABAÑAS EN LOS ÁRBOLES

Desde niño tuvimos muy claro que para nosotros una cabaña en un árbol no es una casita en miniatura puesta encima de un árbol. De igual modo que, cuando pedimos a alguien que dibuje una casa, nos dibuja un cuadrado con un triángulo como tejado; lo mismo ocurre cuando pedimos que nos dibujen una cabaña en un árbol, nos dibujan la misma casa pero encima de un árbol.

Pensamos que en el imaginario de colectivo está la imagen de una casita encima de un árbol cuando se imagina una cabaña. Mucha gente lo sigue viendo así y la cultura contemporánea nos da muestras de ello.

El espacio junto al arroyo, formado por la roca y el árbol, estaba íntimamente relacionado con el bosquecillo de encinas. El bosquecillo se componía por nueve encinas y en la principal, situada en el centro, decidimos construirnos una cabaña. Así pretendimos instalarnos en la encina de la misma forma que el árbol se instalaba en la roca. Con lo cual decidimos montar una estructura que se enlazara con la encina y la complementara creando espacios habitables bajo, entre y sobre ambos. Un refugio donde disolvernó en el lugar.

La naturaleza de nuestra cabaña tenía que ser tectónica:

«Aquella en que la fuerza de la gravedad se transmite de una manera sincopada, en un sistema estructural con nudos, con juntas, y donde la construcción es articulada. Es la arquitectura ósea, leñosa, ligera. La que se posa sobre la tierra como alzándose de puntillas. Es la arquitectura que se defiende de la luz, que tiene que ir velando sus huecos para poder controlar la luz que la inunda. Es la arquitectura de la cáscara. La del ábaco. Es para resumirlo, la arquitectura de la cabaña»²⁰.

Al actuar sobre la encina generábamos relaciones espaciales nuevas, en la copa de la encina, bajo ella y en el conjunto del bosque. De tal modo que la trama espacial que allí había se modifica con nuestra intervención y el lugar cambia.

Lo primero fue conocer profundamente la forma del árbol donde queríamos actuar. La encina partía de un tronco principal que se ramificaba en dos, con la cruz a unos dos metros. Ambas ramas principales a su vez se volvían a desarrollar ofreciéndonos espacios donde intervenir. Nuestra agilidad y tamaño no eran los de antaño y no parecía viable que nos pudiésemos mover creando espacios a ambos lados de la encina. Por lo tanto, mirando una pequeña maqueta que realizamos de la encina, subiéndonos al ella y dibujando, llegamos a la conclusión de construir una plataforma en un único nivel que uniese los espacios que se generaban a ambos lados del árbol.

La plataforma se tenía que apoyar sobre las ramas de la encina sin rigidizarla para no impedir ni su crecimiento ni su movimiento. Utilicé tres postes de madera que encontré de una antigua línea eléctrica abandonada, los

²⁰ Ib.



Cuando manipulamos la trama espacial sobre la que actuamos no sólo manipulamos el espacio que hemos creado sino que cambiamos la configuración espacial del espacio que estamos influenciando. Por lo tanto al actuar sobre la encina principal estábamos cambiando la configuración espacial de toda la colina y su bosquecillo de once encinas.

apoyé a ambos lados para crear un plano horizontal y sobre ellos situé, con la geometría que me dictaba la encina, un entramado de listones de madera. Ya estaba definido el ámbito donde recoger la sombra; para colonizarlo utilizamos tablero marino que pusimos a ambos lados y en el centro de la encina. De esta forma nació un nuevo espacio en la copa del árbol principal del bosquecillo de la colina.

La plataforma que creamos sobre la encina, de naturaleza diferente, se complementa con el árbol. El árbol está vivo, crece y se mueve con el viento. La plataforma se apoya sobre él sin rigidizar el movimiento, generando tres espacios que se complementan con él:

- Sobre la plataforma aparece un nuevo espacio. Se genera un plano horizontal elevado del suelo sobre el que el árbol presta las ramas para crear el espacio mediante la sombra y modular la luz. Es un espacio de la sombra, de la penumbra, donde el agua se refugia del calor y aparece en forma de humedad.
- Debajo de la plataforma aparece otro refugio. Se genera, debajo, entre la plataforma y el árbol un espacio que se defiende aún más de la luz y de las inclemencias del tiempo; es un espacio aéreo pero sientes bajo él el peso de la encina, su masa centenaria, sientes el tiempo que ha necesitado la encina para llegar a ese porte. Creemos que como está muy próximo al gran tronco que sujeta la encina y sobre sus ramas principales, en cierto modo guarda una conexión con la tierra. Sensación que se acentúa por la escasa dimensión que hay entre la plataforma y las ramas principales. Es como si estuviésemos asomados al paisaje desde la puerta de una pequeña cueva (quizás por eso guarde la sensación de lo estereotómico)
- Bajo la copa de la encina modificada por la plataforma. Situados de pie, sobre la tierra, la plataforma genera un espacio complementario al que la encina genera con su sombra. En cierto modo lo acentúa. La plataforma se camufla en la copa de las encinas, parasitando en ella, sin significarse (sin querer competir ni anular la imagen de la encina).

Cuando manipulamos la trama espacial sobre la que actuamos no sólo manipulamos el espacio que hemos creado sino que cambiamos la configuración espacial del espacio que estamos influenciando. Por lo tanto al actuar sobre la encina principal estábamos cambiando la configuración espacial de toda la colina y su bosquecillo de once encinas. Richard Serra lo explica así:

«Las esculturas no son objetos independientes en el espacio sino que, por el contrario, engendran el continuum espacial del entorno en el que existen. Dan la forma a todo el espacio, conforman el espacio a través de ejes, trayectorias y pasajes entre sus masas y sus vacíos [...] El observador sólo podrá captar el significado conforme se mueva por el espacio, es decir, por el espacio de cada escultura individual y por el espacio de toda la instalación. El significado de la



Las encinas moldean el espacio alrededor de la encina principal, constituyen un filtro espacial y relacionan a la encina principal con los astros. Se lee como un espacio central porque todo parece estar colocado allí para que la encina principal tenga sentido. La magia de la colina radica en la sensación que produce estar en la cima rodeada por las encinas, habitando la penumbra, oyendo el murmullo del agua del arroyo cercano y sintiendo el paisaje.

instalación se activará y se animará en función del ritmo del movimiento de cada observador. El significado sólo se manifiesta a través del movimiento continuo, a través de la anticipación, la observación y el recuerdo»²¹.

2.2 ESPACIO TRASCENDENTE

Íbamos a actuar sobre un espacio que para nosotros tenía la cualidad de ser un espacio trascendente. Nuestra intención era que lo siguiera siendo y además potenciar la sensación que percibíamos con los espacios que incorporásemos.

El espacio estaba definido por la naturaleza y por la mano del hombre. La naturaleza había creado la topografía de la colina. El hombre había podado los árboles y pastoreado el lugar con su ganado desde hacía siglos. «La naturaleza va a dejar de estar a solas consigo misma. En la Biblia, se nos dice que Adán, nuestro primer padre, vino al mundo de las cosas humanas en el centro de un Paraíso. La palabra «paraíso» equivale a la de «jardín»²².

Al aproximarnos a la colina y adentrarnos en el conjunto de las nueve encinas percibíamos la sensación de disolución con los elementos que componen el espacio. El punto álgido de la sensación se encontraba en la encina dominante del conjunto. Las dos encinas que faltan para sumar once estaban fuera del espacio definido por las otras nueve y constituían la entrada al recinto.

Las encinas recuerdan a las piedras que quedan y rodean a los visitantes de Stonehenge, pero sin marcar un espacio cilíndrico. Las encinas moldean el espacio alrededor de la encina principal, constituyen un filtro espacial y relacionan a la encina principal con los astros. Se lee como un espacio central porque todo parece estar colocado allí para que la encina principal tenga sentido. La magia de la colina radica en la sensación que produce estar en la cima rodeada por las encinas, habitando la penumbra, oyendo el murmullo del agua del arroyo cercano y sintiendo el paisaje.

Es un espacio constituido por la sombra que producen las encinas, con su ramificación abierta podada por el hombre y sus hojas perennes que filtran la luz.

El bosque de encinas cumple los cánones de la composición de los bosquecillos de bonsái japoneses:

- Tiene un número impar en la composición, son once encinas, que se centra en nueve ya que dos quedan desplazadas y termina en un árbol dominante.
- El conjunto no es simétrico pues revelaría la mano del hombre.
- El árbol dominante no está en el centro geométrico.

²¹ SERRA Richard. *La materia del tiempo, Notas sobre la materia del tiempo*. Editorial Guggenheim. Bilbao, 2005, p.141.

²² RUBIÓ Y TUDURI, Nicolás. *Del paraíso al jardín latino*. Editorial Tusquets Editores S.A. Barcelona, 1981, pp.21-23.



El conjunto de encinas nos ofrece un espacio de penumbra. La sombra constituye el lugar, bajo ella se cobija la humedad del agua y se atenúa la temperatura que es elevada la mayor parte del año. El Sur habita en la penumbra. Con la plataforma creamos un plano horizontal elevado donde se proyecta la sombra de las ramas de la encina, dicha sombra constituye junto con las estrellas el espacio superior de la plataforma. Sobre ella la sombra varía a lo largo del día. Las ramas y las hojas de la encina filtran la luz que rodea al espacio. Bajo la plataforma, entre ella y la encina la sombra es continua y la estructura de madera constituye nuestro techo. Ya en el suelo la plataforma se mezcla con las sombras del conjunto interactuando con él. Desde la plataforma percibimos y habitamos los espacios de sombra.

- Hay un equilibrio en la composición y ningún árbol tapa la visión de otro al aproximarnos al conjunto.

Sobre la plataforma tenemos un espacio aéreo desde el que se participa del diálogo visual en el paisaje. Al dirigir la mirada alrededor vemos el paisaje con sus pequeñas colinas modeladas por el agua. Visualizamos algunas rocas, de origen ígneo, que emergen de la tierra debido a su resistencia a la erosión; parece que alguien las hubiese colocado ahí con algún orden. De igual modo se significan algunos árboles que majestuosamente nos saludan. El arroyo profundiza en el terreno y nos deja ver un hilo de agua. Desde la plataforma sentimos la red inmanente que teje el paisaje y coloca a cada elemento en el sitio preciso desde el que dialogan los elementos entre sí.

Sobre la plataforma sentimos la presencia del agua, la oímos murmurar y vemos cómo ha generado la vida del paisaje. Se lee cómo el agua recorre, se mueve y fluye por el lugar.

Percibimos que esa colina donde las encinas han modelado el espacio pertenece a los lugares hipnóticos del agua, donde la presencia de su sonido y sus reflejos, desde la lejanía, nos atrapan. Se percibe la poesía del agua que abre nuestro inconsciente, a ello se añade el aroma de las plantas. El sonido del lugar, el murmullo del agua, la brisa del aire que mece las ramas, el canto de los pájaros.

El conjunto de encinas nos ofrece un espacio de penumbra. La sombra constituye el lugar, bajo ella se cobija la humedad del agua y se atenúa la temperatura que es elevada la mayor parte del año. El Sur habita en la penumbra. Con la plataforma creamos un plano horizontal elevado donde se proyecta la sombra de las ramas de la encina, dicha sombra constituye junto con las estrellas el espacio superior de la plataforma. Sobre ella la sombra varía a lo largo del día. Las ramas y las hojas de la encina filtran la luz que rodea al espacio.

Bajo la plataforma, entre ella y la encina la sombra es continua y la estructura de madera constituye nuestro techo.

Ya en el suelo la plataforma se mezcla con las sombras del conjunto interactuando con él.

Desde la plataforma percibimos y habitamos los espacios de sombra.

Sobre la plataforma percibimos el paso del tiempo. La floración del campo en primavera transforma el paisaje llenándolo de color, más tarde el sol secará la vegetación y el campo se preparará para dormir en verano. El calor intenso y el ganado acabarán con el pasto, quedando en el paisaje los árboles y monte bajo. En otoño de nuevo el verde empezará a cubrir la tierra. El invierno se puede decir que casi es un largo otoño. De nuevo la llegada de la primavera nos recuerda que hemos vivido un año más inundando el campo de vida y color.

Allí arriba los aromas nos llegan con la brisa, se perciben los olores que



Nos sentimos acogidos en nuestro espacio de la torre, observando nuestro propio jardín sobre el que estamos sentados y con las relaciones que nos hace sentir el paisaje.

al igual que los colores se intensifican con la llegada de la primavera. Pero el campo tiene su olor en cada estación del año.

Cuando uno se adentra en la Alhambra de Granada su rica trama espacial nos muestra alguno de esos espacios trascendentes, de los que hablamos, configurados muy intencionadamente por el hombre pero en íntima relación con el paisaje. Nos referimos al espacio interior de la Torre de Comares. Su espacio se configura como un espacio central cúbico que se disuelve en el techo, filtra su relación con el paisaje a través de nueve pequeñas estancias horadadas en sus gruesos muros y una única entrada al solemne espacio que lo relaciona con el Patio de los Arrayanes. «Desde su salón, el monarca goza de un firmamento que simboliza en el rico techo policromado los siete cielos teológicos; de la visión del paisaje por los ajimeces laterales y la tranquilidad del agua, serenamente expuesta como una alfombra a sus pies (...) se deduce la herencia del gusto natural de los antepasados nómadas, que late en el fondo del árabe y que no olvida, ni siquiera en su extremo refinamiento sedentario. La íntima convivencia con los elementos de la Naturaleza»²³. La relación entre el espacio arquitectónico, el paisaje y el jardín se hace muy patente en este lugar, «no hubo hombre en el mundo hasta en éste existió un jardín»²⁴.

En cierto modo el sentirnos en la plataforma, bajo el cielo de estrellas, filtrados por las hojas y las ramas de las encinas; con la visión sobre el paisaje que nos rodea y sobre nuestro propio jardín que atraviesa y da sombra sobre la plataforma, nos hace sentir como en el interior de la Torre de Comares. Nos sentimos acogidos en nuestro espacio de la torre, observando nuestro propio jardín sobre el que estamos sentados y con las relaciones que nos hace sentir el paisaje.

²³ PRIETO, Francisco. Los jardines de Granada. Editorial Ediciones y reproducciones internacional S.A. Madrid, 1983, p.59.

²⁴ RUBIÓ Y TUDURI, Nicolás. Del paraíso al jardín latino. Editorial Tusquets Editores S.A. Barcelona, 1981, p.23.





EPÍLOGO

El proceso como un círculo. Los espacios de la mar

Como conclusión de la tesis vamos a ejemplificar cómo a partir del proceso de comunicación, que establecemos con nuestro entorno desde el momento en el que venimos al mundo, vamos guardando en nuestro interior una serie de sensaciones que forman la esencia de nuestro ser. Luego mirando en nuestro interior estableceremos un proceso de comunicación con nosotros mismos que utilizaremos para crear, sea cual sea el campo creativo en el cual nos movamos.

Las sensaciones que almacenamos en nuestra mente van ligadas a los espacios donde las experimentamos, los «espacios sentidos». Esas sensaciones que hemos experimentado en los espacios sentidos y que guardamos en nuestro inconsciente constituyen la carta sensitiva, personal e intransferible, con la que regimos nuestras vidas. A ellas vamos cuando necesitamos conocer la esencia de las cosas por eso los poetas se comunican con nosotros evocando a esas sensaciones primigenias que almacenamos; es decir se saltan la razón para comunicarse directamente con nuestro corazón.

Los espacios sentidos, que hemos experimentado a lo largo de nuestra vida fundidos con sensaciones, afloran en nuestros recuerdos y constituyen los «espacios soñados». En el recuerdo se reconstruyen las sensaciones vividas y los espacios mismos donde ocurrieron, en ese proceso de diálogo con nuestro interior.

Dialogamos constantemente con nosotros mismos pero sobre todo en los procesos creativos. Miramos en nuestro interior para crear, a partir de los espacios sentidos y los espacios soñados crearemos nuevos espacios, los «espacios imaginados».



Veamos cómo a partir de unas vivencias guardadas en nuestro inconsciente en torno a los espacios sentidos de la Mar, aparecen unos espacios soñados y luego darán lugar a nuevos espacios imaginados.

Veamos cómo a partir de unas vivencias guardadas en nuestro inconsciente en torno a los espacios sentidos de la Mar, aparecen unos espacios soñados y luego darán lugar a nuevos espacios imaginados.

Los espacios sentidos de la Mar forman, junto con una multitud de espacios experimentados a lo largo de mi vida, la esencia de lo que soy.

Los espacios soñados de la mar, rehechos en el recuerdo, nos llevarán a un nuevo espacio creado. El nuevo espacio imaginado surgirá de los espacios soñados y de las sensaciones puras almacenadas en los espacios sentidos.

La historia transcurre a lo largo de nuestra vida cuando los espacios sentidos, que hemos ido experimentado, van acumulándose en nuestro interior y van formando la esencia de lo que somos. En mi caso los espacios sentidos en la Mar: cuando buceaba de niño, las largas horas sentidas junto a la orilla, un amanecer en la Mar, la sensación transmitida en las instalaciones de James Turrell y los espacios leídos (imaginados por los escritores y experimentados en mí imaginación) crean un imaginario de sensaciones sobre la Mar. Al viajar al inconsciente en busca de las sensaciones se reimaginan los espacios donde ocurrieron e imaginamos nuevos espacios. La sensación de bucear bajo el mar, el haber sentido sus espacios y su luz, se materializa en el espacio imaginado del Antiquarium. En estas tres etapas vamos a recorrer los tres capítulos desarrollados en la tesis en un proceso circular:

- I. La Mar. Sentir la Luz: James Turrell. Espacio sentido.
- II. La Mar. Como espacio literario. Espacio Leído – espacio sentido.
- III. La Mar. Bucear bajo el mar, la comunicación con nuestros ancestros mediante el espacio. El Antiquarium. Espacio imaginado.

I- LA MAR. SENTIR LA LUZ: JAMES TURRELL. ESPACIO EXPERIMENTADO

Mi relación con el Mar ha sido siempre muy poderosa. La gran afición de mi padre ha sido la Mar, como él la llama. Desde muy niño he pasado con él horas y horas, días y días, en la Mar. Navegando y, principalmente, pescando. Salíamos poco antes del amanecer y volvíamos con la última luz que quedaba tras la puesta de sol.

La sensación de adentrarse en la Mar, en un pequeño bote es sobrecogedora. La costa se va haciendo pequeña, hasta que desaparece. Te sientes a merced de la Mar. Si el barco es un poco más grande aumenta tu autonomía pero la sensación de zozobra es la misma.

En una ocasión unos pescadores amigos de mi padre nos invitaron a levantar un palangre en alta mar. Salimos de noche y navegamos muchas millas mar adentro. Al llegar al punto de destino el barco se detuvo. No recuerdo la



Este espacio natural virgen que experimenté, en la soledad de la noche, en el silencio compartido con los compañeros del barco, constituyó un espacio sentido por mí, una experiencia inolvidable que siempre guardaré en mi memoria.

distancia, pero no se divisaba ninguna luz en la costa. Hacía buena noche, el océano estaba en calma, y allí parados, esperando la hora precisa para empezar la faena, solo divisábamos el cielo lleno de estrellas. Se sentía el espacio infinito de la Mar, sin luna, con la sola presencia de las estrellas. La oscuridad de la noche, el silencio, el sonido del agua, la brisa húmeda, el olor y la sensación de la inmensidad del espacio infinito.

Poco a poco las estrellas iban menguando en su intensidad, el cielo se iba tornando, pero no había aun indicios del lugar por el cual asomaría el Sol. Alrededor del barco la superficie de agua empezó a vislumbrarse, era como un fluido denso, de color plomo, que se matizaba en función de la dirección de la mirada. Todo ese inmenso espacio empezó a hacerse tenuemente visible y un horizonte continuo rodeó la embarcación. La luz cambiaba por segundos; la tonalidad, el color... aún no era capaz de decir por dónde saldría el Sol. Fue la primera vez que sentí la Luz como si fuese Materia.

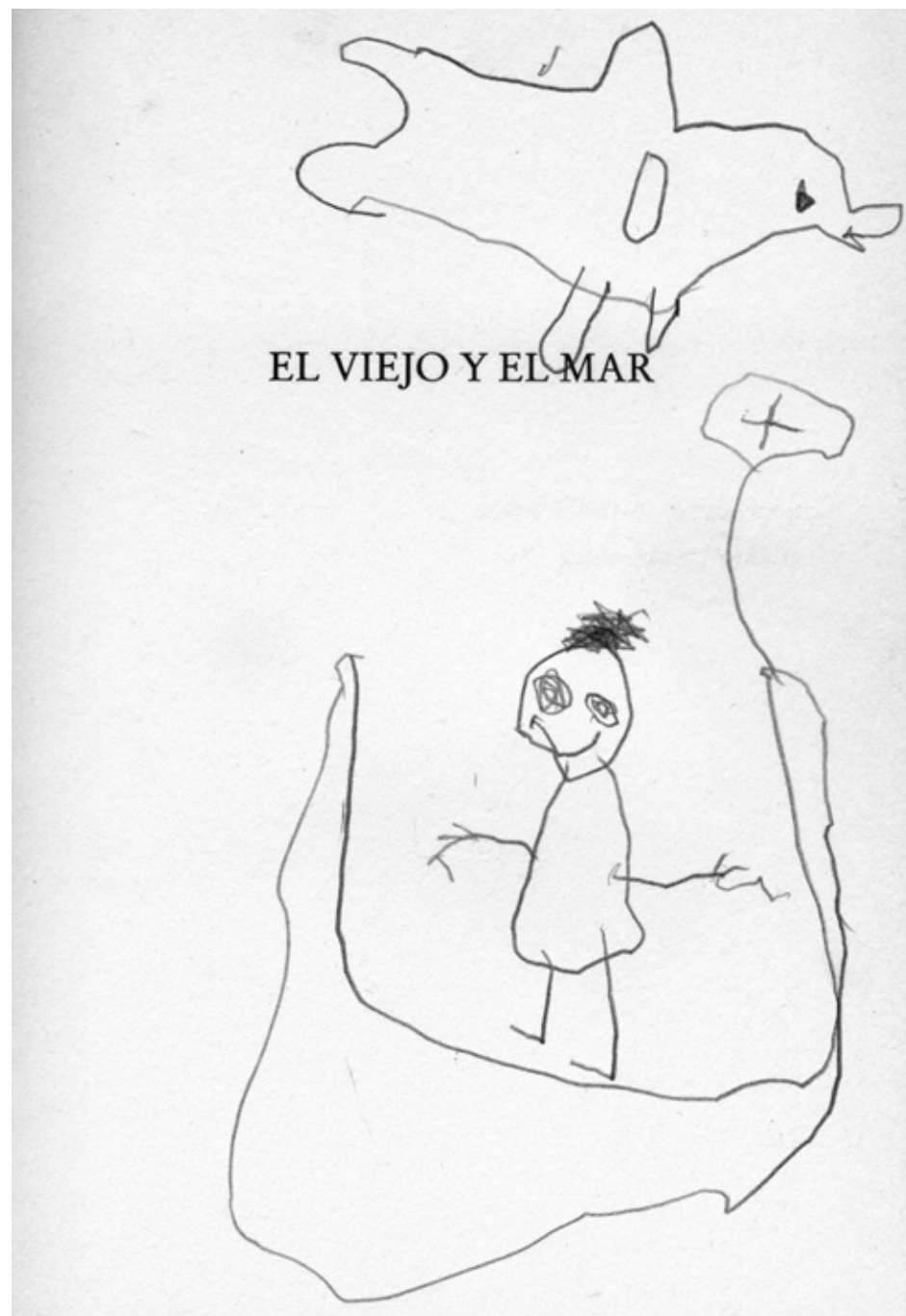
Cuando por fin empezó a aparecer el Sol en el horizonte la magia se rompió. El Sol se hizo presente y la luz pasó a otro estado, no menos interesante, pero diferente. Aparecieron los tonos fríos de la luz y el sol de repente lo iluminó todo.

Este espacio natural virgen que experimenté, en la soledad de la noche, en el silencio compartido con los compañeros del barco, constituyó un espacio sentido por mí, una experiencia inolvidable que siempre guardaré en mi memoria. Sin duda fue un espacio trascendente en el cual me sentí parte de lo que me rodeaba.

Recordando ese día no puedo dejar de pensar en James Turrell, quien ha centrado su obra artística en su percepción de la luz, como él dice: «Mi obra es acerca de la percepción, es usar la luz como material para influenciar o afectar el médium de la percepción. Yo siento que necesito usar la luz como si fuera un mágico elixir que absorbemos, como la vitamina D a través de la piel -quiero decir, somos literalmente comedores de luz- para entonces afectar el modo en que vemos. Vivimos dentro de la realidad que creamos, y no nos damos cuenta aún de cómo creamos esta realidad. Por eso mi trabajo es frecuentemente un koan acerca de cómo vamos formando este mundo en que vivimos, particularmente con la visión»¹.

James Turrell tiene una sensibilidad especial para sentir la luz, al igual que los fotógrafos siente la luz como si fuese materia, para él «La luz es una sustancia poderosa [...]. Tenemos una conexión primaria con ella. Pero, por ser algo tan poderoso, las situaciones para sentir su presencia son frágiles [...]. Me gusta trabajar con la luz de manera que se sienta físicamente, que se sienta su presencia habitando un espacio. Mi deseo es crear una situación a la que pueda

¹ La Paradoja de la Percepción [en línea]: *Arte con Luz: James Turrell*. [Consulta: 12-10-2015] Disponible en: <http://maricarmenvillares.blogspot.com.es/2011/11/within-without-dentro-fuera-es-un.html>



Esos espacios imaginados, por los escritores, en sus novelas y experimentados por los lectores en nuestra imaginación, se incorporan a nuestro imaginario de espacios sentidos.

llevar al espectador y dejarlo ver. Que se convierta en su experiencia»².

Tanto la instalación el “Aten Reign” (2013), creada por James Turrell en el espacio central del museo Guggenheim de NY, diseñado por Frank Lloyd Wright; como el Breathing Light me transportan a la sensación que experimenté antes de la salida del sol en el interior del Océano. James Turrell nos hace sentir la luz.

II- LA MAR. COMO ESPACIO LITERARIO. ESPACIO LEÍDO

«Y cuando llegue el día del último viaje,
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
me encontraréis a bordo ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar»³.

Los escritores sintieron los espacios, los experimentaron, y guardaron las sensaciones dentro de su ser. Al soñar de nuevo los espacios, donde tienen guardadas sus sensaciones, los rehacen e imaginan nuevos espacios. Esos espacios imaginados, por los escritores, en sus novelas y experimentados por los lectores en nuestra imaginación, se incorporan a nuestro imaginario de espacios sentidos. Es decir los espacios literarios, se experimentan mentalmente y son espacios sentidos por nosotros.

¿Hemingway vive en la tierra?: El hombre que habita la mar.

Nuestro hijo hizo un dibujo de un pez espada. Un dibujo de mirada limpia, honesto, de niño, de los que salen desde el corazón a la mano. No los ha filtrado la razón. Le conté a mi mujer el dibujo que había hecho, nuestra hormiga atómica, mientras yo trabajaba en la tesis. Íbamos en la sala de estar móvil del mundo contemporáneo en la que se ha convertido el coche y le preguntamos por el pez espada que había dibujado por la mañana.

Le conté que una vez un hombre mayor salió a la Mar a pescar un gran pez... Llevaba ochenta y cuatro días sin pescar nada:

«Todo en él era viejo excepto sus ojos, que tenían el mismo color que el mar y eran alegres e indómitos»⁴.

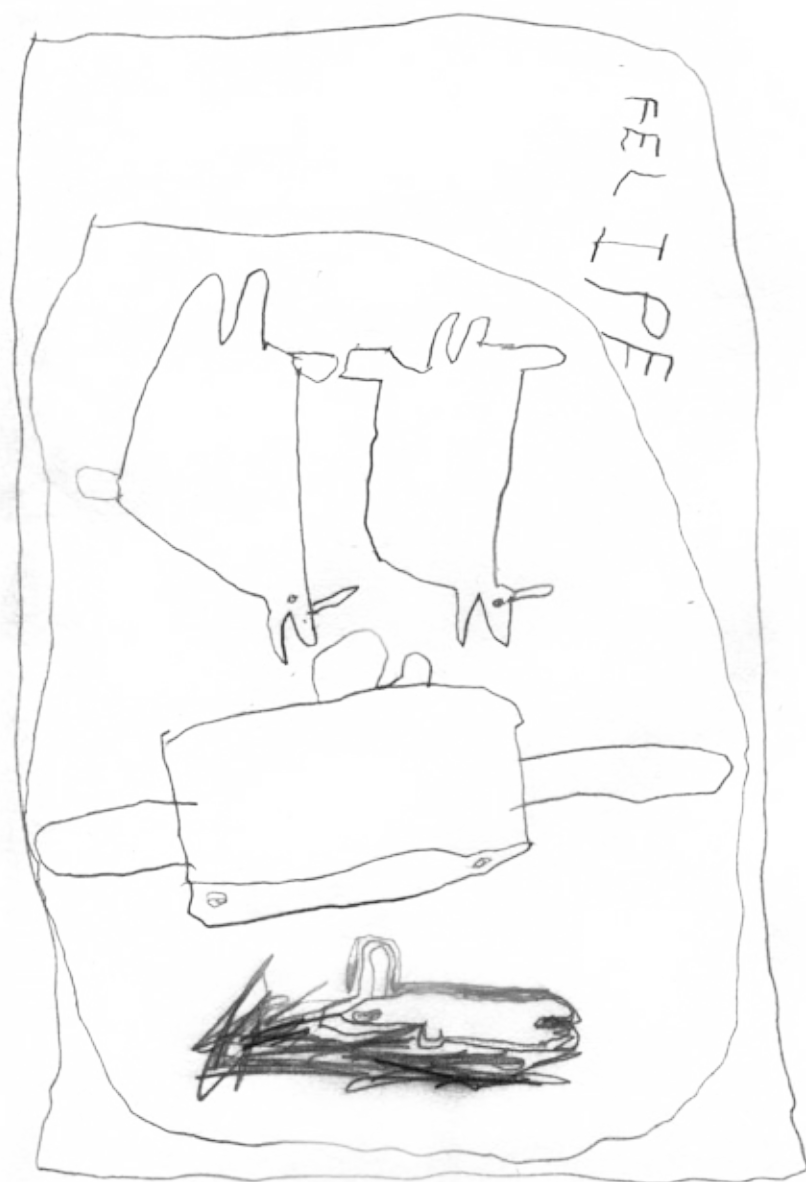
Conservaba aun la mirada de niño. El tiempo no le había hecho rendirse. Conservaba la ilusión. Asumía la incertidumbre y estaba preparado para la certeza.

«Empezó a remar, y salió del puerto en la oscuridad [...] El viejo sentía

2 VILLASMIL, Alejandra. *Una retrospectiva en tres capítulos recorre la obra de James Turrell, el artista de la luz*. Jun 25, 2013 [en línea]. [Consulta: 12-10-2015] Disponible en: <http://www.artishock.cl/2013/06/25/una-retrospectiva-en-tres-capitulos-recorre-la-obra-de-james-turrell-el-artista-de-la-luz/> <http://demo.d6.cl/artishock/?p=34629>

3 MACHADO, Antonio. *Campos de Castilla. Relatos*. Editorial Alianza Editorial S.A. Madrid, 2006, p.53.

4 HEMINGWAY, Ernest. *El viejo y el mar*. Ed. Random House Mondadori S.L. Barcelona, 2012, p.32.



El mar se había vuelto de color azul oscuro, tan oscuro que casi parecía púrpura. Al mirarlo vio el tamiz rojizo del plancton y los extraños reflejos del sol.

sumergirse las palas de los remos y empujar, aun cuando no pudiera verlos ahora que la luna se había ocultado detrás de las montañas [...]. El viejo tenía pensado ir mar adentro, por lo que dejó atrás el olor a tierra y remó hacia el limpio aroma matutino del océano. Vio la fosforescencia de las algas del Golfo en el agua mientras remaba sobre aquella parte del océano [...]. **En la oscuridad, el viejo sentía la proximidad de la mañana y mientras remaba escuchaba el tembloroso sonido de los peces voladores al salir del agua»⁵.**

No necesitaba sus ojos, había aprendido a sentir su entorno, la mar. Se adentra en el inmenso espacio que forma el mar cuyo techo es el cielo. Se guía por sus sentidos: el olor a tierra, el olor matinal del océano, el rumor de los peces, el sonido de los remos, la humedad de la brisa... todo su cuerpo siente la mar. Se siente parte de ella. Siente la inmensidad del océano y la fragilidad de su bote. Comprende las reglas del sistema. Está a merced de la mar.

«El sol se alzó tenuemente del mar y el viejo pudo ver los otros botes a ras del agua, y mucho más cerca de la orilla, dispersarse con la corriente. Luego el sol empezó a brillar y el resplandor cabrilleó en el agua, hasta que, cuando estuvo más alto, el mar plano lo reflejó contra sus ojos con tanta intensidad que le hizo daño, por lo que siguió remando sin mirarlo [...]. La costa se convirtió en una mera línea verde y alargada con la cordillera gris y azulada al fondo. **El mar se había vuelto de color azul oscuro, tan oscuro que casi parecía púrpura. Al mirarlo vio el tamiz rojizo del plancton y los extraños reflejos del sol»⁶.**

El viejo viaja en su bote, su burbuja, su habitáculo en un mundo hostil y duro como es el océano. Está a merced de la mar. Para el viejo su espacio lo forma la mar y las estrellas, él se siente una pieza más de ese lugar. Vive en armonía con el lugar. Lo comprende, lo respeta, lo ama. Está inmerso en un sistema complejo formado por el mar y sus estrellas. Habita bajo el cielo en la inmensa superficie del mar, dentro de su bote.

El bote es el cuerpo del pescador, con su bote habita el espacio igual que lo hacemos con nuestro cuerpo los que estamos fuera, en tierra firme.

«Había empezado a hablar solo cuando se marchó el muchacho. Pero no recordaba. Normalmente, cuando el chico y él pescaban juntos, no hablaban si no era necesario. Hablaban de noche o cuando les sorprendía el mal tiempo. Se consideraba una virtud no hablar innecesariamente en el mar, y el viejo siempre lo había reconocido así y lo respetaba. Pero ahora decía a menudo en voz alta lo que pensaba porque no había nadie a quien pudiera molestar»⁷.

Los pescadores acostumbrados a comunicarse constantemente con la mar, a hablar con ella, son conscientes de su comunicación con el entorno. Parece que la gente, que no es consciente de que están en diálogo continuo con su alrededor, tiene la necesidad de hablar sin parar; o quizás sea una cuestión de carácter.

⁵ Ib. pp.52-53

⁶ Ib. p.59

⁷ Ib. pp.64-65



El sedal se alzó despacio y luego la superficie del océano se curvó delante del bote y el pez emergió. Tardó mucho en salir y el agua le chorreó por los costados. Brillaba mucho al sol y tenía la cabeza y el lomo color púrpura, mientras que las franjas de los costados eran de color lavanda claro.

El entorno le habla, le da señales. Todo lo que percibe con su cuerpo y con sus sentidos lo transforma en información.

«Esperó con el sedal entre el índice y el pulgar, vigilándolo, [...] Era feliz sintiéndolo tirar suavemente, y luego tuvo la sensación de algo duro e increíblemente pesado. Era el peso del pez, y dejó que el sedal se deslizara abajo [...]. **El pez no cambió de curso ni de dirección en toda la noche, al menos por lo que pudo ver el viejo guiándose por las estrellas [...].**

—Pez —dijo, en voz alta—, seguiré contigo hasta la muerte.

Supongo que él también lo hará, pensó el viejo, y esperó a que se hiciera de día [...]. Contempló el mar y comprendió lo solo que estaba ahora. Sin embargo, veía los cabrilleos en el agua profunda, el sedal que se extendía por delante y la extraña ondulación de las olas. **Empezaban a acumularse nubes arrastradas por los vientos alisios y, al mirar a lo lejos, esbozada en el cielo vio una bandada de patos que se desdibujaba y luego volvía a hacerse visible y supo que nadie está nunca solo en el mar [...].** El sedal se alzó despacio y luego la superficie del océano se curvó delante del bote y el pez emergió. Tardó mucho en salir y el agua le chorreó por los costados. Brillaba mucho al sol y tenía la cabeza y el lomo color púrpura, mientras que las franjas de los costados eran de color lavanda claro. Su espada era tan larga como un bate de béisbol y tan afilada como un estoque. El pez salió totalmente del agua y luego volvió a zambullirse limpiamente, como un buzo, el viejo vio sumergirse la gran cola en forma de guadaña y empezó a largar sedal.

—¡Mide medio metro más que el esquite! — exclamó.

El sedal corría rápido pero uniformemente y el pez no parecía asustado [...]. Luego sintió lástima por el gran pez, que no tenía comida, pero su determinación de matarlo no cedió un ápice a pesar de la pena. ¿A cuánta gente dará de comer? Pensó. ¿Serán dignos de comérselo? No, claro que no. Viendo cómo se comporta y su gran dignidad, no hay nadie digno de hacerlo. No entiendo de estas cosas, pensó. Pero es bueno que no tengamos que tratar de matar al sol o a la luna o a las estrellas. Basta con vivir del mar y matar a nuestros verdaderos hermanos»⁸.

El viejo vive en sintonía con su entorno, se siente parte de él, se comunica con él. Hay una simbiosis entre el mar y el pescador. Tiene clara su situación dentro del sistema en el que vive y habita. El viejo habita la mar y la mar habita en él.

«Tengo la cabeza clara, pensó. Demasiado. Tan clara como esas estrellas que son mis hermanas. Pero aun así tengo que dormir. Ellas duermen, igual que la luna y el sol, e incluso el océano duerme algunos días en los que no hay corriente y está en calma»⁹.

En la mar Santiago, el viejo habitaba su bote ese era su espacio vital. Su cobijo. El espacio del bote es la extensión del cuerpo del pescador. No puede sobrevivir si abandona su bote.

⁸ Ib. pp.67-104.

⁹ Ib. p.106.



El antiquarium comienza cuando buceaba en el Mar de niño. «Era un niño que soñaba»: Cuando era pequeño me gustaba ponerme las gafas de bucear y mirar el fondo del mar, el cual parecía infinito. Miraba los peces... buscaba tesoros... Pasaban las horas y no podía dejar de mirar. No pensaba solo sentía, algo salía de mí y de repente formaba parte del océano”.

En tierra Santiago tenía una cabaña que era para el pescador como puede ser un bote para el mortal de los terrestres que habitamos la tierra. Al salir de la mar se adentraba en la tierra, en un lugar hostil donde no había aprendido a comunicarse y que no sentía como su espacio vital.

El pez era muy grande y el bote muy chico. Lo tuvo que amarrar al costado y los tiburones se fueron comiendo al gran pez mientras en viejo volvía a tierra.

Le explicamos que esa historia la había escrito Ernest Hemingway. Nos preguntó: ¿Hemingway vive en la tierra? Y tras explicarle, que los hombres vivimos en la tierra, dijo: ¿y en qué país vive? -Sigue viviendo en nuestro corazón, entrelazado con sus historias, encarnando algún personaje o lugar que imaginó le contestamos-.

El viejo vive en simbiosis con su entorno. Su entorno es la mar, los peces y las estrellas. Se comunica con la mar, forma parte de ella.

Los niños de hoy día tienen otros medios y entornos con los cuales relacionarse. Nuestro hijo tendrá que encontrar su equilibrio en un mundo que le ofrece otras posibilidades de posicionamiento espacial.

III- LA MAR. BUCEAR BAJO EL MAR, LA COMUNICACIÓN CON NUESTROS ANCESTROS MEDIANTE EL ESPACIO. EL ANTIQUARIUM. ESPACIO IMAGINADO

Para nosotros la arquitectura consiste en transformar la realidad manipulando el espacio. Actuamos sobre la trama espacial en la que habitamos creando nuevos espacios y modificamos las relaciones espaciales que inicialmente existían. Lo importante de la arquitectura es la sensación que producen sus espacios a las personas que la recorren. El equipo de personas que trabajamos en el estudio Felipe Palomino – Arquitectos lo hacemos bajo esta premisa. Cuando diseñamos un edificio nuestro vehículo de comunicación es el espacio. Así dialogamos, mediante la sensación que producen nuestros espacios, con las personas que los habitan. Tratamos de comunicarnos mediante el espacio.

Al enfrentarnos al fascinante proyecto de musealización de los restos arqueológicos situados en la plaza de la Encarnación de Sevilla, los cuales se encuentran situados debajo del edificio Metropol Parasol, vimos que dichos restos quedaban como algo residual. Parecía que tenían la vocación de pertenecer a una cripta arqueológica, lo cual para nosotros no deja de ser un sótano, y no nos parecía lo más adecuado para ese espacio.

Estando allí, antes de nuestra intervención, teníamos la sensación de estar debajo de un edificio, dentro de un sótano, y esa sensación la hemos pretendido cambiar con nuestro proyecto.

“Cuando era pequeño me gustaba ponerme las gafas de bucear y mirar el fondo del mar, el cual parecía infinito. Miraba los peces... buscaba tesoros...”



Buceando en nuestro inconsciente encontrábamos sensaciones y en nuestra memoria recordábamos. Sentíamos y soñábamos de nuevo los espacios de la Mar. Queríamos transmitir esas sensaciones y construir espacios bajo el mar.

Pasaban las horas y no podía dejar de mirar. No pensaba, solo sentía, algo salía de mí y de repente formaba parte del océano”.

Buceando en nuestro inconsciente encontrábamos sensaciones y en nuestra memoria recordábamos. Sentíamos y soñábamos de nuevo los espacios de la Mar. Queríamos transmitir esas sensaciones y construir espacios bajo el mar. Pretendíamos que las personas que experimentasen ese espacio se sintieran nadando bajo la ciudad, buceando por la historia, viendo sus tesoros; y se comunicasen con los espacios que forman los restos arqueológicos para hablar con nuestros ancestros a través de ellos.

El objetivo consistió en construir esa sensación de bucear bajo el mar para encontrar los espacios creados por nuestros antepasados y así comunicarnos con ellos, como si estuviésemos leyendo un libro.

No queríamos dar protagonismo a nuestra arquitectura. Los nuevos espacios creados por nosotros dialogarían con los restos arqueológicos y se complementarían con ellos.

Pretendíamos disolvernarnos en la trama espacial, enriqueciéndola, pero sin mimetizarnos con los espacios que construyeron nuestros ancestros.

El CONCEPTO consistió en:

1. Búsqueda de la sensación espacio – buceo.
2. Reconstruir sensaciones para comunicarnos con nuestros antepasados.

1. Búsqueda de la sensación espacio – buceo

Al visitar los restos arqueológicos uno siente la necesidad de mirar más allá de las pantallas de hormigón que delimitan la ruina, quiere seguir buscando. La sensación que nos produce estar allí, 5.45m bajo la cota de la ciudad que vivimos, es similar a la que uno siente bajo el mar con unas gafas de bucear observando el fondo marino. En el mar, si miramos a nuestro alrededor, solo podemos ver hasta una cierta distancia. A partir de ahí sabemos que hay más pero no lo podemos ver. Esa es la sensación que queremos que sientan los visitantes. Estar dentro de la ruina y sentir que no existen los límites. Queremos construir un contenedor en el cual uno pierda la sensación de estar contenido, una pecera sin límites.

Creamos una membrana que envuelve la ruina y cualifica el espacio que la contiene. La membrana tiene la propiedad de modificar nuestra percepción de la ruina, y se multiplica en el interior para crear nuevos espacios. En cierto modo pretende “rebasar” o “romper los límites” del espacio que la contiene. Con la membrana creamos el contenedor, y desdibujamos los límites, tan rígidos y azarosos que recortan las ruinas. Generamos nuevos espacios dentro del contenedor existente, los cuales, como si fuesen burbujas, existiesen dentro del otro. Espacios que existen dentro de otros espacios. De ese modo aparece la gran sala arqueológica, la sala de usos múltiples y la tienda del museo. Y



“De niño visité Itálica con el colegio, junto a mi amigo Jaime García-Añoveros, recorrimos sus calles, visitamos sus casas, el anfiteatro... fue una experiencia inolvidable, nuestra imaginación se desbordaba. Corrimos por ese lugar, salimos de nuestros cuerpos y nos fundimos con nuestro pasado.”

colonizamos la rampa de acceso a la excavación, que se realizó para la ejecución de la obra, creando una entrada alternativa por calle imagen.

2. Reconstruir sensaciones para comunicarnos con nuestros antepasados

Las tendencias actuales son contrarias a la reconstrucción de los restos arqueológicos, la contemporaneidad los contempla como elementos estáticos de un pasado lejano. No compartimos esta tendencia. Para nosotros el vehículo de la comunicación, entre los que generan una arquitectura y los que la recorren, es el espacio y la sensación que el espacio produce. Por lo tanto, como no podemos reconstruir los restos arqueológicos, hemos reconstruido sus sensaciones, para así comunicarnos con los habitantes creadores de esos espacios.

“De niño visité Itálica con el colegio, junto a mi amigo Jaime García-Añoveros, recorrimos sus calles, visitamos sus casas, el anfiteatro... fue una experiencia inolvidable, nuestra imaginación se desbordaba. Corrimos por ese lugar, salimos de nuestros cuerpos y nos fundimos con nuestro pasado. Igual que cuando uno lee un libro, construimos mil historias paralelas, nos sentimos leones, esclavos, soldados, emperadores, niños jugando... hay que mirar con los ojos de un niño. Los restos arqueológicos no pueden ser algo estático”.

En el interior del contenedor está la gran sala arqueológica con sus restos los cuales contuvieron espacios con mil relaciones y sensaciones dormidas. Nosotros creamos un nuevo espacio sobre la ruina. La ruina contuvo espacios que no podemos reconstruir. Pero queremos quedarnos con parte de las sensaciones que esos espacios produjeron en los antiguos moradores para que las sientan los visitantes, “reconstruir las sensaciones”. Se trata de una comunicación mediante el espacio de la ruina con los moradores de las mismas.

Intervenimos espacialmente sobre la ruina suspendiendo muros colgantes y linternas de luz. Dialogamos con los espacios que la ruina contuvo. La ruina ya no sólo se entiende como algo estático visualizada desde la distancia, sino que adquiere vida propia, enseñándonos los espacios que un día contuvo. Jugamos con esos espacios para producir sensaciones en el visitante. Queremos que el recorrido por la ruina tenga un fuerte componente de vivencia espacial:

RUINA – ESPACIO --- RECONSTRUCCION DE SENSACIONES

La materialización del concepto

Veamos brevemente los espacios que se generaron, los materiales empleados y el uso de la luz en el espacio.

El Antiquarium tiene dos zonas principales. La primera es la sala arqueológica que contiene los restos arqueológicos, la entrada y la tienda del museo. La segunda es una sala de usos múltiples que se conecta con la anterior



Igual que cuando uno lee un libro, construimos mil historias paralelas, nos sentimos leones, esclavos, soldados, emperadores, niños jugando... hay que mirar con los ojos de un niño. Los restos arqueológicos no pueden ser algo estático”.

y además tiene una entrada independiente por la calle imagen.

La sala arqueológica

Debajo de la ciudad está nuestra historia. Desde que la ciudad se formó se ha ido edificando a lo largo de la historia y los nuevos espacios se han construido sobre los anteriores, de tal modo que la ciudad es como una cebolla con muchas capas que ha ido formando la historia. Dichas capas como los anillos del tronco de los árboles describen lo que somos.

En capas próximas nos encontramos con las edificaciones que construyeron los árabes en diferentes épocas y más abajo las diferentes etapas romanas.

A los arqueólogos les interesaba llegar a los estratos romanos. Fueron levantando y documentando los restos árabes que habían usado como cimentación de sus muros los sillares de piedra de la ciudad romana, además de otros elementos, ya que una civilización se levanta sobre las ruinas de la anterior en un proceso de continuo reciclado. Debajo de los restos árabes encontraron calzadas y restos de viviendas romanas ligadas a alguna actividad industrial, ya que estábamos al norte de la ciudad en la zona menos noble.

La gran sala arqueológica contiene restos de arquitectura, con patios en torno a los cuales se generaba la vida. La primera decisión consiste en diseñar unas linternas de luz sobre los patios para despertarlos.

La sala tiene dos zonas:

- Una con los restos muy bien conservados a los cuales nos acercamos por unas pasarelas etéreas de vidrio. Aquí las casas están unidas y hay dos callejones de acceso. Buceamos literalmente sobre estos espacios mediante las pasarelas.
- Otra con restos dispersos, es decir, islas con zonas bien conservadas entre las cuales aparece una zona residual sobre la cual podíamos pisar. De este modo construimos un pavimento continuo que genera espacios expositivos y cohesiona las islas. Es decir los restos a recorrer y las salas expositivas se funden, incluso nos apropiamos de algunos espacios de las casas romanas para exponer vitrinas y reconstruimos sus muros mediante textiles metálicos de acero inoxidable para sentirnos dentro de dichas viviendas.

La sala de usos múltiples. La Burbuja contemporánea

En ese espacio con vocación de cripta arqueológica, en la zona sureste, había una zona sin restos arqueológicos y una rampa de acceso a la antigua excavación y frustrado aparcamiento. Ese lugar sería para nosotros otro tesoro de una historia cercana, propusimos conservar la rampa que pretendía ser soterrada para acabar en el olvido. Allí diseñamos una entrada alternativa al Antiquarium y junto a ella una sala de usos múltiples contemporánea.

Entre la ciudad de hoy y los restos arqueológicos de nuestra historia,



El objetivo consistió en construir esa sensación de bucear bajo el mar para encontrar los espacios creados por nuestros antepasados y así comunicarnos con ellos, como si estuviésemos leyendo un libro.

No queríamos dar protagonismo a nuestra arquitectura. Los nuevos espacios creados por nosotros dialogarían con los restos arqueológicos y se complementarían con ellos.

aparece un espacio, una burbuja contemporánea la cual se asoma a la ciudad por su acceso de vidrio translucido a calle imagen y en su interior a nuestra historia. Puede funcionar de forma autónoma al Antiquarium o formar parte del mismo. Es una sala multifuncional, con la posibilidad de mirar o no a los restos jugando con sus luces o cortinas. Junto a sus vidrios de cristal tenemos guías para suspender los objetos a exponer, su techo tiene carriles electrificados y proyectores multimedia...

Materialidad:

Creamos una membrana que cualifica y define los diferentes espacios.

El material elegido para construir esa membrana es el vidrio, el cual puede ser transparente o translúcido pasando por todos los grados intermedios, puede dejar ver o reflejar una imagen, puede dejar pasar la luz o reflejarla,... Y así modifica sus propiedades, siendo un único material, y cambia la percepción de lo que hay dentro del espacio creado.

Para crear los espacios sobre la ruina hemos recurrido a los muros colgantes, los cuales se construyen con textiles metálicos. Las linternas de luz, se han materializado con rectángulos de luz suspendidos.

Iluminación:

El espacio se encontraba debajo del edificio Metropol Parasol y la excavación arqueológica no se había realizado en su totalidad. Por lo tanto teníamos que seguir excavando y al mismo tiempo definir el proyecto.

Solo disponemos de una zona con iluminación natural directa. Por lo tanto la iluminación artificial es fundamental en nuestro proyecto. Mediante las transparencias llevamos la poca luz natural, de la cual disponemos, a todos los espacios públicos del proyecto.

Además de la luz natural, insuficiente para moverse por dicho espacio, hemos diseñado dos tipos de iluminaciones: Iluminación de los espacios arquitectónicos – iluminación de los restos.

Como hemos ido describiendo se ha proyectado una iluminación muy intencionada para la arquitectura del Antiquarium, con la intención de que la propia arquitectura desprenda luz, en este caso artificial, y produzca determinadas sensaciones e ilumine lo suficiente para movernos por los espacios del Antiquarium.

Por otro lado tenemos la iluminación de los restos que se diseña de forma flexible para adecuarla a las diferentes estrategias de iluminación de los restos.

Toda la iluminación se realiza mediante led para disminuir el consumo eléctrico y aprovechar las posibilidades de cambio de color e intensidad de la luz.



CONCLUSIONES

1. Llegamos a la conclusión de que entablamos un diálogo constante con nuestro exterior, establecemos un proceso de interpretación de lo que nos rodea que no podemos parar. Ese diálogo está almacenado en nuestra mente, en el consciente y en el inconsciente, y es lo que constituye la esencia de nuestro ser. Gran parte de lo que somos es el resultado de nuestra comunicación con el espacio y los lugares que recorremos.

2. Llegamos a la conclusión de que la realidad es subjetiva, no existe. Cada persona crea su propia realidad interpretando la información que le llega del exterior.

3. Llegamos a la conclusión de que miramos en nuestro interior para crear. Creamos enfrentándonos nosotros mismos con los parámetros creativos, creamos con la esencia de nuestro ser, con lo que somos.

4. Llegamos a la conclusión de que usamos nuestro cuerpo como medida de todas las cosas, nos posicionamos en el espacio y en el tiempo con nuestro cuerpo.

5. Llegamos a la conclusión de que para Gabriel García Márquez el espacio geométrico no tenía sentido, nunca llamó su atención. El espacio habitado, lo albergaba, contenía su vida y era el escenario de la vida que

observaba. Después trató el espacio, de las historias que creó, de la misma manera. Es decir siempre entendió y describió el espacio desde la sensación del habitante. Desde la sensación que el espacio le producía a él, desde la sensación que producía en el habitante real que observó y luego en el habitante imaginario que creó en sus historias.

6. Llegamos a la conclusión de que nos asomamos a nuestra memoria, a nuestros recuerdos, no para reconstruirlos en la melancolía del pasado, sino que nos asomamos a nuestro inconsciente para vivir el presente. Experimentamos con el inconsciente siempre desde la situación del presente en el cual vivimos. Igual que no podemos regresar físicamente al pasado tampoco podemos viajar al pasado en nuestro inconsciente. Nos asomamos a nuestro inconsciente, a nuestros recuerdos, y los revivimos, los volvemos a rehacer, pero ya no somos aquellos que los construimos y entonces los volvemos construir en nuestra imaginación. Los hacemos de nuevo. Cuando leemos espacios, que se han descrito desde la evocación de la sensación que el espacio produce, soñamos los espacios descritos (los experimentamos y los incorporamos a nuestro imaginario) y con esos sueños creamos luego otros espacios.

7. Llegamos a la conclusión de que cuando entramos en el ámbito del espacio imaginado, es decir, cuando imaginamos nuevos espacios pensamos que en cierta manera procede de los otros dos. El espacio imaginado es una mezcla entre el espacio soñado (espacio del recuerdo) y las sensaciones que se tienen guardadas en el inconsciente procedentes de los espacios sentidos (espacio experimentado). Al mirar a los espacios imaginados volvemos al inicio, es decir, a los espacios sentidos. De forma que el proceso es como un círculo.

FUENTES DOCUMENTALES

1. FUENTES DOCUMENTALES

1.1 FUENTES PRIMARIAS

1.1.1 Fuentes orales

1.1.2 Fuentes documentales

1.1.3 Fuentes de elaboración propia

1.2 FUENTES SECUNDARIAS: BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

1.1 FUENTES PRIMARIAS

1.1.1 Fuentes orales

La relación de amistad con mi familia me ha dado el privilegio de poder estar junto al premio nobel de literatura Gabriel García Márquez y a su mujer Mercedes. Ellos han visitado la casa de mis padres en varias ocasiones.

Vamos a reflejar solo las visitas a casa de mis padres de la que tenemos alguna firma en nuestro poder:

- Invierno 1982
- Primavera 1984
- Otoño 1994
- Otoño 1997

En el verano de 1984 estuvimos unos días con ellos en Cartagena de indias.

En marzo de 2004, Gabriel García Márquez y Mercedes, nos atendieron muy cariñosamente en su casa de México DF.

Mi relación con Emilio Ambasz es muy estrecha, he trabajado para él en su estudio de Nueva York (1993), he sido arquitecto asociado suyo en la “casa de retiro espiritual” (2000) y tengo el honor de ser su amigo personal. Me encargo de la casa de retiro espiritual en Sevilla. Son innumerables las ocasiones en las que hemos estado juntos en España, EEUU e Italia.

Cena con Kenneth Frampton y Jesús María Aparicio en “la taberna del Alabardero” de Washington después de la inauguración de la exposición Jóvenes Arquitectos de España. Frampton dio una charla en la apertura de la muestra y seleccionó una serie de obras para mencionarlas, entre la que se encontraba la casa que yo construí (la casa de los dos patios). Esa cena fue muy interesante por la talla humana e intelectual de ambos. Disfruté de la compañía y el cariño del profesor Aparicio durante unos días en los que visitamos juntos la arquitectura de la capital de EEUU. Septiembre 2011, ver web: www.felipepalomino.com.

Soy amigo personal de Michelle Alassio, fotógrafo veneciano que ha fotografiado la casa de retiro espiritual en 2003, durante todas las estaciones del año. Acompañé al fotógrafo en casi todas las sesiones fotográficas que realizó en ese periodo fruto del cual se publicó un libro que inauguró la muestra sobre la casa de retiro espiritual en el MOMA. Noviembre 2005, ver web: www.felipepalomino.com

Michelle tiene una percepción de la luz prodigiosa y me ha enseñado a percibir la luz de otra manera. Él percibe la luz como si fuese materia y sus imágenes se sostienen por un concepto que intenta transmitir. Él siempre dice, refiriéndose a sus fotografías, que «lo importante es el pensamiento»; refiriéndose a que lo importante es lo que tú quieras transmitir con esa imagen, el concepto que hay detrás.

Nos reunimos todos los años desde 2003. Hemos asistido a la inauguración de una importante muestra monográfica de su obra en Milán 2016.

La pintora y escultora María Antonia Sánchez Escalona es amiga de la familia y compartí, caminando por ambos lugares en octubre de 1998, mis sensaciones tanto en el círculo de ciprés como en la finca donde realicé la segunda cabaña en el árbol (capítulo III). «Caminando esos lugares sin hablarnos percibimos cosas similares».

1.1.2 Fuentes documentales

He tenido el honor de disponer del archivo de Emilio Ambasz y hemos usado imágenes de su archivo de la casa de retiro realizadas por Michelle Alassio.

Fotografías realizadas por mis padres, en un viaje a Managua y Panamá en julio de 1980; que realizaron junto a Gabriel García Márquez y su esposa. Aparecen en el capítulo II.

Discurso de Gabriel García Márquez, IV Congreso Internacional de la Lengua Española, 2007, en YouTube: <https://youtu.be/HSqU6PWxKYg>

Entrevista a Gabriel García Márquez TVE 1995, en YouTube: <https://youtu.be/2FW4K2Npjlq>

Gabriel García Márquez con RTI y Germán Castro Caycedo (1976), en YouTube: https://youtu.be/F2_gao73oJ0

Gabriel García Márquez hablando sobre literatura y cine, en YouTube: <https://youtu.be/C3mlkAwUA-0>

Gabriel García Márquez - El Poder de la Palabra, Canal Once (Colombia), en YouTube: <https://youtu.be/vuBfz5DNyM4>

Gabriel García Márquez entrevista a Pablo Neruda, en YouTube: <https://youtu.be/1520QZlclmI>

Documental: Gabo, la magia de lo real. Director: Justin Webster. Productora, Coproducción España-Reino Unido-Colombia; JWProductions / Ronachan Films / Horne Productions / Caracol Televisión / Discovery. 2015.

Redes 45: El experto y sabio inconsciente – psicología. Entrevista con el psicólogo John Bargh. En YouTube: <https://youtu.be/VMuQOjM38yA>

REDES 83. Las decisiones son inconscientes - Neurociencia. Entrevista John-Dylan Hayness. En YouTube: https://youtu.be/HwffUcpTX_Y

Redes 140: Nuestra visión inconsciente - neurociencias Entrevista con Beatrice de Gelder. En YouTube: https://youtu.be/FAZvXE1Qf_Y

Documental: Universo Humano: un lugar en el espacio y en el tiempo, (Entrevista Carolyn Porco). Director Andrew Cohen. BBC/science channel co-production. BBCEarth. R.U. 2014.

Documental: Universo Humano: ¿Por qué estamos aquí? , (Entrevista Dra. Hiranya Peiris University College London; Prof. Hitoshi Murayama Universidad de California Berkeley). Director Andrew Cohen. BBC/science channel co-production. BBCEarth. R.U. 2014.

1.1.3 Fuentes de elaboración propia

Hemos utilizado fotografías y dibujos del autor de la tesis.
Dibujos de los hijos del autor de la tesis.
Fotografías del archivo familiar.

1.2 FUENTES SECUNDARIAS: BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

APARICIO, Jesús María. *Enseñando a mirar*. Editorial Nobuko. Buenos Aires, 2011.

APARICIO, Jesús María. *Construir con la razón y los sentidos*. Editorial Nobuko. Buenos Aires, 2008.

APARICIO, Jesús María. *El muro*. Editorial Nobuko. Buenos Aires, 2008.

BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Ed. Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. Buenos Aires, 2000.

BARCELO, Miquel. *Miquel BARCELO 1987 1997*. Museo de arte contemporáneo de Barcelona. Editorial Actar Y Museo Dàrt Contemporani De Barcelona. Barcelona, 1998.

CAMPO, Alberto. *Pensar con las manos*. Editorial Nobuko. Buenos Aires, 2010.

CAMPO BAEZA, Alberto. *De la cueva a la cabaña*. Artículo

COTO, Adrian. “Hablemos de arquitectura” en: Arqhys, Arquitectura y Decoración, nº 12, 2012. Publicación digital. <http://www.arqhys.com/articulos/arquitectura-hablemos.html> [Consultado mayo 2016]

GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *Relato de un naufragio*. Editorial Tusquets. Barcelona, 1970.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El amor en los tiempos del cólera*. Ed. Bruguera S.A. Barcelona, 1985.

GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *Vivir para contarla*. Ed. Random House Mondadori S.L. Barcelona, 2004.

GREENE, Brian. *El universo elegante*. Editorial Planeta S.A. Madrid, 2005.

HEMINGWAY, Ernest. *El viejo y el Mar*. Editorial Random House Mondadori S.A. Barcelona, 2013.

HUMPHREY, Nicholas. *La mirada interior*. Editorial Alianza editorial. Madrid, 1993.

MACHADO, Antonio. *Campos de Castilla. Retrato*. Editorial Alianza Editorial S.A. Madrid, 2006.

MOIX, Llatzer. ARTÍCULO: *BARCELO EN SU UNIVERSO*. Texto de Llatzer Moix. LA VANGUARDIA (MAGAZINE). Barcelona 3 MARZO 1996.

MORA, Francisco. *Neuroeducación. Solo se puede aprender aquello que se ama*. Alianza Editorial S.A. Madrid, 2016.

MARINAS, Luis. *Despertad al Diplodocus*. Editorial Ariel. Barcelona, 2015.

MORALES, José Ricardo. *La concepción espacial de la arquitectura*. Rev. Arquitectónica. Editorial Universidad de Chile. Santiago. 1969. José Ricardo Morales, en su ensayo "La concepción espacial de la arquitectura"

MORELL, Alberto. *Despacio*. Editorial Nobuko. Buenos Aires, 2011.

MUNCH, Eduard. Exposición "Arquetipos". Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2015, (6/10/15-17/01/16).

NIETZSCHE, Friedrich. *Daybreak, 1881*, en A Nietzsche Reader, trad. por R.J. Hollingdale, Penguin, Harmondsworth, 1977. En: HUMPHREY, Nicholas. *La mirada interior*. Editorial Alianza editorial, Madrid 1993.

PALLASMMA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2014.

PRIETO, Francisco. *Los jardines de Granada*. Editorial Ediciones y reproducciones internacional S.A. Madrid, 1983.

RILKE, Rainer Maria. *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*. Ed. Alba Editorial S.L.U. Barcelona, 2016.

RUBIÓ Y TUDURI, Nicolás. *Del paraíso al jardín latino*. Editorial Tusquets Editores S.A. Barcelona, 1981.

SAGAN, Carl. *Un punto azul pálido: una visión del futuro humano en el espacio*. Ed. Planeta. Barcelona, 2007.

SERRA, Richard. *La materia del tiempo. Notas sobre la materia del tiempo*. Ed. Guggenheim. Bilbao, 2005.

SIGMAN, Mariano. *La vida secreta de la mente*. Editorial Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U. Barcelona, 2016.

SUBIRÓS, Pep. Artículo *Miquel Barceló: Regreso a África*. MIQUEL BARCELO 1987 1997. Editorial Actar y Museo d'art contemporani de Barcelona. Barcelona 1998. P11 Cita a Elías Canetti, La antorcha al oído.

SULLIVAN, Louis. *Autobiografía de una idea*. Editorial Ediciones infinito. Buenos Aires, 1961.

TANAZAKI, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Editorial Siruela S.A. Madrid, 1995.

TCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. K e MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1996. En: Aparicio, Jesús María. Enseñando a mirar. Ed. Nobuko, Buenos Aires, 2011. Artículo: ANYTHIG. Autor: César Jiménez de Tejada.

TCHUMI, Bernard. *Architecture Concepts: Red is not a color*. Ed. Rizzoli international publication, New York, 2012.

ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili S.L. Barcelona, 2014.

MONTAGUT, Mónica. Artículo *¿Por qué Frampton retoma la teoría de Semper?* de Mónica Ramirez Montagut, donde indaga en el texto de Frampton *Studies in Tectonic Culture* de 1995.

ARTÍCULOS INTERNET

La Paradoja de la Percepción [en línea]: *Arte con Luz: James Turrell*. [Consulta: 12-10-2015] Disponible en: <http://maricarmenvillares.blogspot.com.es/2011/11/within-without-dentro-fuera-es-un.html>

VILLASMIL, Alejandra. *Una retrospectiva en tres capítulos recorre la obra de James Turrell, el artista de la luz*. Jun 25, 2013 [en línea]. [Consulta: 12-10-2015]. Disponible en: <http://www.artishock.cl/2013/06/25/una-retrospectiva-en-tres-capitulos-recorre-la-obra-de-james-turrell-el-artista-de-la-luz/> <http://demo.d6.cl/artishock/?p=34629>

APÉNDICE DOCUMENTAL

Portada Foto del autor. Roma, febrero 2016.

INTRODUCCIÓN

- 10 Foto del autor. Círculo de ciprés, noviembre 2012.
- 12 Foto del autor. Círculo de ciprés, noviembre 2012.
- 14 Foto del autor. Círculo de ciprés, noviembre 2012.
- 16 Foto del autor. Círculo de ciprés, noviembre 2012.
- 18 Foto del archivo familiar del autor. Jardín del Círculo de ciprés, 1975.
- 18 Foto del archivo familiar del autor. Jardín del Círculo de ciprés, 1975.
- 20 Foto del autor. Círculo de ciprés, noviembre 2012.
- 22 Foto del autor. Círculo de ciprés, noviembre 2012.
- 23 Foto del archivo familiar del autor. Jardín del Círculo de ciprés, 1975.

CAPÍTULO I

- 30 Cuadro de Picasso “Pablo vestido de Arlequín” (1924). http://4.bp.blogspot.com/_EgqiRwqodoA/TL3Ei3QtwYI/AAAAAAAAAAGE/a2ldUNfejY4/s1600/Pablo+vestido+de+arlequ%C3%ADn.jpg
- 32 Foto del autor. Cartagena de indias, marzo 2004.
- 34 Foto Capilla de Campo Bruder Klaus, Peter Zumthor. http://tectonicablog.com/wp-content/uploads/2014/02/Bach_5829.jpg
- 36 Dibujo del autor. Geometría: San Carlo alle Quattro Fontane, 2016.

- 38 Foto del autor. Museo Reina Sofía, Madrid, diciembre 2011.
- 40 Foto del archivo familiar del autor. Jardín del Círculo de ciprés, 1979.
- 40 Dibujo del autor. Plataforma círculo de ciprés, 2016.
- 42 Foto del autor. Campidoglio, Roma, febrero 2016.
- 44-5 Dibujo del autor. Campidoglio, Roma, febrero 2016.
- 46 Foto del autor. Escalera museo Capitolino, Roma, febrero 2016.
- 48-9 Foto del autor. Campidoglio, Roma, febrero 2016.
- 50 Foto del archivo familiar del autor. Roma, 1977.
- 50 Foto del anfiteatro del colegio aljarafe.
- 52 Foto del autor. Colegio aljarafe, 1979.
- 52 Foto del autor. Colegio aljarafe, 2016.
- 54 Foto de Pablo Fernández Díaz-Fierro. Casa con dos patios, 2005.
- 54 Foto de Pablo Fernández Díaz-Fierro. Casa con dos patios, 2005.
- 56 Foto de Pablo Fernández Díaz-Fierro. Casa con dos patios, 2005.
- 56 Dibujo del estudio del autor. Casa con dos patios, 2005.
- 58-9 Montaje: croquis del autor y foto de Pablo Fernández Díaz-Fierro. Casa con dos patios, 2005.
- 60 Foto del autor. Colegio Prado del Rey, 1998.
- 60 Foto del autor. Colegio Prado del Rey, 1998.
- 62 Foto del autor. Panteón, Roma, febrero 2016.
- 64 Foto del autor. Panteón, Roma, febrero 2016.
- 66 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1972.
- 66 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1972.
- 68 Foto del autor. Termas, Roma, febrero 2016.
- 70 Foto del autor. Museo Capitolino, Roma, febrero 2016.
- 72 Foto del autor. Foro, Roma, febrero 2016.
- 74 Portada de El Principito. Editorial Salamandra S.A. Barcelona, 2015.
- 76 Cuadro de Picasso “El Beso” (1969). http://culturacolectiva.com/wp-content/uploads/2015/07/pablo-picasso_el-beso.jpg
- 78 Fotomontaje. Fotos del archivo familiar del autor. Sevilla, 1984.
- 80 Foto del autor. Generalife, Granada, mayo 2006.
- 82 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1967.
- 84 Foto del autor. Centro infantil y primaria en Tomares, 2006.
- 84 Foto del autor. Centro de enseñanza secundaria La Campana, 2000.
- 86-7 Foto del autor. Centro de enseñanza secundaria Cañada del Rosal, 2000.
- 88 Foto del autor. Barcelona, 2009.
- 90 Dibujo del hijo del autor. Sevilla, junio 2016.
- 92 Dibujo de Leonardo Da Vinci. <http://www.actuallynotes.com/wp-content/uploads/2016/10/Da-Vinci-homosexual-segun-Freud.jpg>
- 92 Fotografía: “Earthrise” https://www.nasa.gov/sites/default/files/images/250524main_GPN-2001-000009_full.jpg
- 94 Fotografía: “Pale blue dot”. <https://www.nasa.gov/sites/default/files/>

- styles/full_width_feature/public/images/540616main_pia00452-43_full.jpg?itok=l9ughLTJ
- 96 Dibujo del hijo del autor. Sevilla, junio 2016.
- 98-9 Foto del fotógrafo Michele Alassio. Confidence. Roberto Barni "Servi muti" Collezione Gori Pistoia, July 2016 Edition of five, variable sizes. www.michelealassio.com
- 100 Dibujo de CHILLIDA, Eduardo. Manos. <http://nanimarquina.com/wp-content/uploads/2014/07/manos-1995.jpg>
- 102 Dibujo de Le Corbusier. El modulator. <http://miguelmartindesign.com/blog/wp-content/uploads/2011/01/figure12.jpg>
- 104 Foto del autor. Salto Ángel, Canaima, 1884.
- 104 Foto del autor. Salto Ángel, Canaima, 1884.
- 106 Foto del fotógrafo Michele Alassio. Casa de Retiro Espiritual. 002. www.michelealassio.com
- 108 Foto del autor. B/N Reflejos 1983.
- 108 Foto neuronas. https://i.ytimg.com/vi/yqCahA5_HC8/maxresdefault.jpg
- 110 Foto del fotógrafo Michele Alassio. Confidence. Crete Senesi Tuscany, July 2016 Edition of five, variable sizes. www.michelealassio.com
- 112 Foto del fotógrafo Michele Alassio. Confidence. Populonia Tuscany, July 2016 Edition of five, variable sizes. www.michelealassio.com
- 114 Dibujo de la hija del autor en colaboración con su padre. Sevilla, diciembre 2011.
- 116 Fotografía Palacio de las Naciones, Miquel Barceló. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/81/1c/e0/811ce07bfa141ee9446974e583f7f02a.jpg>
- 118 Foto del fotógrafo Michele Alassio. Confidence. Bois De Boulogne Paris, September 2016 Edition of five, variable sizes. www.michelealassio.com
- 118 Foto del fotógrafo Michele Alassio. Confidence. Il Quercione Tuscany, July 2016 Edition of five, variable sizes. www.michelealassio.com
- 120 Foto del fotógrafo Michele Alassio. "Grimani Palace" from the series "Jorge Luis Borges" (2011), Venice, January 2009. www.michelealassio.com

CAPÍTULO II

- 122 Foto del autor. Valle del Tietar, Candeleda. Avila, mayo 2016.
- 124 Foto del archivo familiar del autor. Ruinas de Itálica. Sevilla, 1972.
- 126 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1966.
- 126 Foto del archivo familiar del autor. Santa Olalla, 1970.
- 128 Foto Capilla de Campo Bruder Klaus, Peter Zumthor. http://tectonicablog.com/wp-content/uploads/2014/02/Bach_5827.jpg
- 130 Foto Termas de Vals, Suiza. , Peter Zumthor. http://www.tublogdearquitectura.com/wp-content/uploads/2012/09/iluminacion_cenital_termas
- 130 Foto Termas de Vals, Suiza. , Peter Zumthor. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/30/1a/e7/301ae73b141606f84eab680d65422051.jpg>
- 132 Fotomontaje. Fotos del archivo familiar del autor. Sevilla, 1984.
- 134 Foto del archivo familiar del autor. Panamá, 1980.
- 136 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1967.
- 138 Foto del autor. Termas, Roma, febrero 2016.
- 140 Foto del autor. Círculo de ciprés. Sevilla, marzo 2017.
- 142 Foto del autor. Patio casa familiar. Sevilla, marzo 2017.
- 144 Esquema del autor, noviembre 2016.
- 146 MONDRIAN, Piet. Composición en color, 1914. <http://1.bp.blogspot.com/-g5RC-C7yL2k/VQK8NxYVFII/AAAAAAAAAW3I/MK8s2JvAam8/s1600/composicio%CC%81n%2B1916.jpg>
- 148 Foto del autor. Patio casa familiar. Sevilla, marzo 2017.
- 150 Foto del archivo familiar del autor. Cartagena de Indias, julio 1984.
- 150 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1964.
- 152 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1965.
- 152 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1964.
- 154 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1967
- 154 Foto del autor. Almendro en flor del Jardín del círculo de ciprés. Sevilla, febrero 1985.
- 156 Foto del archivo familiar del autor. Cartagena de Indias, julio 1984.
- 156 Foto del archivo familiar del autor. Salobreña, 1965.
- 158 Foto del archivo familiar del autor. Patio casa familiar. Sevilla, verano 1978.
- 158 Foto del autor. Patio casa familiar. Sevilla, marzo 2017.
- 160 Foto del autor. Cartagena de indias, marzo 2004.
- 160 Foto del archivo familiar del autor. Patio casa familiar. Sevilla, 1980.
- 162 Foto del archivo familiar del autor. Santa Olalla, 1970.
- 162 Foto del archivo familiar del autor. Puebla del Río, 1975.

- 164 Foto del archivo familiar del autor. Salobreña, 1969.
- 166 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1967
- 168 Foto del autor. Roma, febrero 2016.
- 170 Foto del archivo familiar del autor. Salobreña, 1969.
- 172 Foto del archivo familiar del autor. Amazonas, 1984.
- 172 Foto del archivo familiar del autor. Orinoco, 1984.
- 174 Foto del autor. Cartagena de indias, marzo 2004.
- 174 Foto postal. Salobreña, 1968.
- 176 Foto del archivo familiar del autor. Panamá, 1980.
- 178 Foto del autor. Venecia, 1985.
- 180 VAN GOGH, Vincent. los comedores de la patata, 1885
<http://www.vangoghgallery.com/es/images/los-comedores.jpg>
- 182 KANDINSKY, Wassily. Cirlces in squares. Wallpaper
http://www.androidguys.com/wp-content/uploads/2016/09/kandinsky_cirlces_in_squares_by_2695lemon.jpg
- 184 Esquema del autor, noviembre 2016.
- 186 Esquema del autor, noviembre 2016.
- 186 MONDRIAN, Piet. Tableau no. 2, Composition no. V. 1914. MoMA
<https://www.moma.org/collection/works/80146>
- 188 Portada libro: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. El amor en los tiempos del cólera. Ed. Bruguera S.A. Barcelona, 1985.
- 190 Dedicatoria: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. El amor en los tiempos del cólera. Ed. Bruguera S.A. Barcelona, 1985.
- 190 Foto del autor. B/N Gran danés "Nelson", 1981.
- 192 PICASSO, Pablo. Autorretrato 1972.
<http://www.recreoviral.com/wp-content/uploads/2016/03/Evoluci%C3%B3n-de-los-autorretratos-de-Picasso-de-sus-15-a-sus-90-a%C3%B1os-10.jpg>
- 194 JACQUES-LOUIS, David. La muerte de Marat. Francia, 1793. https://evokingbeauty.files.wordpress.com/2015/03/david_3260dig_small_large2x.jpg
- 196 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1966.
- 196 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1965.
- 198 Foto del archivo familiar del autor. 1966.
- 198 Foto del archivo familiar del autor. 1966.
- 200 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1965.
- 200 Foto del archivo familiar del autor. Salobreña, 1966.
- 202 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1967.
- 202 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1965.
- 204 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1966.
- 204 Foto del archivo familiar del autor. 1965.
- 206 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1967.
- 208 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1965.
- 208 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1964.
- 210 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1965.
- 210 Foto del autor. Almendro en flor del Jardín del círculo de ciprés. Sevilla, febrero 1985.
- 212 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1964.
- 214 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1964.
- 216 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1966.
- 216 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1966.
- 218 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1965.
- 218 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1966.
- 220 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1966.
- 220 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1966.
- 222 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1965.
- 222 Foto del autor. Amiga García Márquez. Cartagena de indias, marzo 2004.
- 224 PICASSO, Pablo. Las señoritas de Avignon. http://1.bp.blogspot.com/-1rvaSMGF2ic/UZzZT5DpaRI/AAAAAAAAAAus/sUR9o1rGlsU/s1600/picasso_avignon%255B1%255D.jpg.jpg
- 226 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1964.
- 226 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1965.
- 228 Foto del autor. Cartagena de indias, marzo 2004.
- 228 Foto del autor. Cartagena de indias, marzo 2004.
- 230 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1966.
- 230 Foto postal. Salobreña, 1968.
- 232 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1966.
- 232 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1966.
- 234 Dibujo de la hija del autor, Ángela. "Casa". Mayo, 2012.
- 236 Foto del archivo familiar del autor. Panamá, 1980.
- 238 Foto del archivo familiar del autor. Panamá, 1980.
- 240 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1965.
- 240 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1966.
- 242 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1968.
- 242 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1969.
- 244 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1969.
- 244 Foto del archivo familiar del autor. Panamá, 1980.
- 246 Foto del archivo familiar del autor. Panamá, 1980.
- 248 Foto del archivo familiar del autor. Panamá, 1980.
- 250 Foto del archivo familiar del autor. Panamá, 1980.
- 250 Foto del archivo familiar del autor. Salobreña, 1969.
- 252-3 Foto del archivo familiar del autor. Panamá, 1980.
- 254 Contraportada libro: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. El amor en los tiempos del cólera. Ed. Bruguera S.A. Barcelona, 1985.

- 256 Dedicatoria: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Cien años de soledad. 2004.
 258 Dedicatoria: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. El otoño del patriarca. 1997.
 258 Dedicatoria: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Cien años de soledad. 1984.
 259 Dedicatoria: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Noticia de un secuestro. 1997.
 260 Dedicatoria: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. El amor en los tiempos del cólera. 1994.
 261 Foto del archivo familiar del autor. México, 2004.
 261 Dedicatoria: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Escrito en una servilleta, 1982

CAPÍTULO III

- 261 Foto del autor. Roda. El ronquillo, marzo 2017.
 264 Foto del fotógrafo Michele Alassio. Casa de Retiro Espiritual. Cover. www.michelealassio.com
 266 Foto del autor. Roda. El ronquillo, marzo 2017.
 268 Foto del autor. Roda. El ronquillo, marzo 2017.
 270 Foto del autor. Roda. El ronquillo, marzo 2017.
 272 Foto de Pablo Fernández Díaz-Fierro. Plataforma meditación, 2007.
 274 Foto del autor. Roda. El ronquillo, marzo 2017.
 276 Foto del fotógrafo Michele Alassio. Bosque de encinas. El ronquillo, 2004.
 278 Foto del autor. Roda. El ronquillo, marzo 2006.
 280 Foto del autor. Roda. El ronquillo, marzo 2006.
 282 Foto de Pablo Fernández Díaz-Fierro. Plataforma meditación, 2007.
 284 Foto del autor. Roda. El ronquillo, marzo 2006.
 286 Foto de Pablo Fernández Díaz-Fierro. Plataforma meditación, 2007.
 288 Foto de Pablo Fernández Díaz-Fierro. Plataforma meditación, 2007.
 290-1 Dibujos del autor. Plataforma meditación, marzo 1997.
 292 Foto del autor. Roda. Plataforma meditación, 2007.
 294 Foto del autor. Roda. Plataforma meditación, 2006.
 296 Foto de Elisa Muñiz. Roda. Plataforma meditación, 2014.
 298 Foto del autor. Roda. Plataforma meditación, 2007.
 300 Foto del archivo familiar del autor. Roda. Plataforma meditación, 2006.
 302-3 Foto del autor. Roda. Plataforma meditación, 2014.

EPÍLOGO

- 304 Foto del archivo familiar del autor. Sevilla, 1977.
 306 Foto del archivo familiar del autor. Barbate, 1985.
 308 Foto del archivo familiar del autor. 1977.
 308 Foto del archivo familiar del autor. Estrecho de Gibraltar, 1977.
 310 Dibujo del hijo del autor. El viejo en su bote y el pez espada. Septiembre 2016.
 312 Dibujo del hijo del autor. Dos tiburones, una manta raya y un pez martillo. Diciembre 2016.
 314 Foto del archivo familiar del autor. Almadraba. 1987.
 316 Foto de Fernando Alda. Antiquarium. Sevilla, 2011.
 318 Foto de Fernando Alda. Antiquarium. Sevilla, 2011.
 320 Foto de Fernando Alda. Antiquarium. Sevilla, 2011.
 320 Foto de Fernando Alda. Antiquarium. Sevilla, 2011.
 322 Foto de Fernando Alda. Antiquarium. Sevilla, 2011.
 322 Foto de Fernando Alda. Antiquarium. Sevilla, 2011.
 324 Foto de Fernando Alda. Antiquarium. Sevilla, 2011.
 324 Foto de Fernando Alda. Antiquarium. Sevilla, 2011.
 326-7 Foto de Fernando Alda. Antiquarium. Sevilla, 2011.

AGRADECIMIENTOS

Mi más profundo agradecimiento a todas las personas que han contribuido a que esta tesis haya podido desarrollarse.

En primer lugar quiero agradecer a mi director Francisco Gómez Díaz el apoyo, el cariño y el camino que me ha marcado para desarrollar la tesis. Sin su ayuda y su firmeza en su convicción esta tesis hubiera sido otra. Sin duda me ha obligado a llegar al extremo en mi mirada interior para intentar volcarla al trabajo realizado. Es un camino marcado que hay que seguir desarrollando ya que sin duda la tesis es algo vivo que se continúa en el momento que se deposita.

A mi familia, especialmente mi madre, que se ha volcado conmigo, emprendiendo un viaje hacia los recuerdos, compartidos y los propios, allí donde la memoria no puede llegar en buscar las fuentes primarias utilizadas. Para ellos será una sorpresa el resultado, solo espero que les guste y les pido perdón por no haberles enseñado el documento hasta que no ha sido depositado.

A mi Marta, mi mujer, y a mis hijos Ángela y Felipe que no solo han soportado el largo periodo de dedicación, sino que han colaborado aportando dibujos, ideas y han posado en las largas sesiones de fotografía.

A mi prima Maria José que con tanto cariño leyó los borradores y me ayudó en su corrección.

A mi tía Tina que leyó la introducción con mucho interés y me dio su opinión desde el recuerdo del niño que fui. Me gustó como viajó con el texto al recuerdo que ella tenía compartido conmigo, pues ella es parte de la familia. Tenía mucho interés en que la hubiese leído entera pues el capítulo segundo la habría llevado a otro lugar guardado en su inconsciente; lugar que comparte con mi madre que es como su hermana. Muchos besos para ella allá donde se encuentre. Por seguro forma parte de lo que yo soy y está en mi interior.

